نهار اليقظة فى المسرحية العربية

المسرح السعودى

الناشـــــر: دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
العنـــوان: بلوك ٣ ش ملك حفنى قبلى السكة الحديد - مساكن درباله - فيكتوريا - الإسكندرية.
تليفـــاكس: ٥٢٧٤٤٣٨/ ٠٠٢٠٣ (٢ خط) - موبايل/ ٠١٠١٢٩٣٢٣٣
الرقم البريدى: ٢١٤١١ - الإسكندرية - جمهورية مصر العربية.

E- mail

dwdpress@yahoo.com
dwdpress@biznas.com

Websitc

http:/ www.dwdpress.com

عنوان الكتاب: نهار اليقظة فى المسرحية العربية - المسرح السعودى
المؤلـــف: أ. د. أبو الحسن عبد الحميد سلام
رقـم الإيـداع: ٧٥٤٧ / ٢٠٠٤
الترقيم الدولى: x - 456 - 327 - 977

نهار اليقظـة فى المسرحيـة العربيـة
المسـرح السعـودى

الأستاذ الدكتور
د. أبو الحسن عبد الحميد سلام

٢٠٠٤م

الناشـر
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية

الفصل الأول

فكرة المسرح عبر العصور الثقافية

المبحث الأول : إشكالية المسرح السعودي

تمهيد :

مرّ العالم من حيث العصور الفكرية وصولاً إلى المعرفة بعدة ثورات .. أهمها: (الثورة الأسطورية - الثورة الأيديولوجية - الثورة المعلوماتية) وقد صاحبت الثورة الفكرية الأولى (عصر الإقطاع) في حين رافقت الثورة الفكرية الثانية (عصر التصنيع ورأس المال) وبرزت الثورة الفكرية الثالثة مع (عصر الاتصالات) .

ولقد كان المسرح بوصفه أحد الإنجازات الفكرية التعبيرية الوجدانية وسيلة من أهم الوسائل التي اعتمد عليها العصر الإقطاعي ومن بعده العصر الصناعي الرأسمالي ، فلما جاء عصر الاتصالات لم يعد المسرح هو الوسيلة الفنية الأكثر تأثيراً في أكبر قطاع من القطاعات الاجتماعية ولم يعد بنفس التأهيل والكفاءة اللازمين في عملية الاتصال السريع والمؤثر بسبب الثورة في مجالات الاتصال ووسائلها الحديثة المتلاحقة .

مشكلة المسرح المعاصر :

واستناداً إلى ذلك التمهيد النظري يكون الوقوف - اضطراراً - على وضع المسرح في عصر الأسطورة ثم في عصر الأيديولوجيا لنصل إلى توصيف حالته في عصر المعلوماتية وعندها نستطيع (أولاً) فهم حجم المشكلة ، فيكون فهمنا لمشكلة المسرح السعودي - الذي بدأ في عصر الأيديولوجيات في حين أن فكر المملكة هو الفكر الديني الإسلامي الذي يرفض الأساطير كما أنه يرفض الأيديولوجيات - فهماً يفسر مدى ارتباط كتاباته بالأصالة وبالحداثة معاً .

غير أن ذلك يجرنا جراً للوقوف أمام المفاهيم الثقافية السائدة في منطقة شبه الجزيرة العربية . بعد استعراض العصور الثقافية في العالم ومكانة المسرح في كل عصر منها .

أولاً : المسرح في عصر الأساطير

برز المسرح في العصور القديمة بوصفه اختراعاً غريباً قديماً حيث أراد الإنسان أن يعوض بخياله المجنح أوجه النقص في معلوماته حول الظواهر الكونية : (الطبيعية والبشرية) واستطاع عن طريق الأساطير (الخوارق البشرية) والخرافات (الخوارق الحيوانية) أن يوجد التوازن الوجداني بينه وبين الوجود المادي ، وبذلك نشأ لدى الإنسانية ذلك الكم الهائل من (المعرفة الحدسية : غير اليقينية) التي كان من شأنها دفع المسيرة الإنسانية وخلق التوازن المناسب لحياة الإنسان بين الكائنات والطبيعة في خضم مجال الوجود والطبيعة . وقد كان لهذه الثورة الفضل الأول في نشأة الفنون والآداب وفي نشأة الحضارة المعمارية وما تجسده من رموز تمثلت في المعابد القديمة ، لذلك اتجه فكر " هيجل " في تقسيمه لعصور الفن فأطلق على فنون العصور القديمة (فنون عصر الرمز) ولذلك فإن الأسطورة أو القصة ذات الخرافة قد شكلت عاملاً رئيسياً ضمن عوامل النص المسرحي القديم في عرف أرسطو [1] ذلك أن " الأساطير تعني مجموعة من تفسيرات خيالية غيبية اقترحها الانسان الأول في مواجهة الكون " [2]

والأسطورة عند أفلاطون ليست برهاناً على شئ وإنما تأتي بالبرهان وهي وان تكن إسقاطاً في الزمان لشئ لا ينتسب إلى الزمان " [3] ويرى المسعودي في (مروج الذهب) أن " الأساطير من ابتكار من اتخذ تسلية الملوك حرفة برواياتها مبنية على التشويق وأنصاف الحقائق والأساطير والخيالات وأنها جاءت من الكتب المنقولة والمترجمة عن الهندية والرومية والفارسية مثل كتاب (هزاز أفسانه) أي ألف خرافة وخرافة الذي عليه (اسم ألف ليلة وليلة) . " [4]

---

[1] أرسطو ، (٣٨٤ – ٣٢٢ ق.م) ، فن الشعر ، ترجمة : د . إبراهيم حمادة (القاهرة ، الأنجلو المصرية) ١٩٨٧

[2] د. أحمد زكي ، التفسير الأسطوري للشعر الحديث (فصول) مج ١ ع ٤ القاهرة ، الهيئة العامة للكتاب ص ٩٢ .

[3] فؤاد كامل ، مدخل إلى فلسفة الدين (المجلة) ع ٨٦ (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٦) .

[4] المسعودي ، مروج الذهب ، سلسلة كتاب التحرير (القاهرة ، مطابع مؤسسة دار التحرير)

ثانياً : المسرح في عصر الأيديولوجيا

ولقد انتفعت الأيديولوجيات المختلفة في عصر العلم بالمسرح انتفاعاً لا حد له فاستخدمه (بيسكاتور : في ألمانيا) لأغراض سياسية واستخدمه (بريشت : في ألمانيا) لأغراض سياسية اشتراكية (أي أنه كان أكثر تحديداً من سابقه) واستخدمه (سارتر : في فرنسا) وسيلة غير مباشرة لفكره الوجودي المادي وكذلك استخدمه عدد غير قليل من كتاب المسرح العربي لنفس الغرض ومنهم (ألفريد فرج من مصر) (سعد الله ونوس من سوريا) ومهدي بندق والسلاموني وسلماوي من مصر .

وليس معنى ذلك أن المسرح لم يستخدم قديماً لأغراض أيديولوجية أو سياسية " فأرسطو فانيس " كاتب الكوميديات الإغريقية الشهير قد استخدم المسرح وسيلة للنقد السياسي بل وجّهه لخدمة فكرة فلسفية سقراطية في مسرحية (برلمان النساء)[1] حيث واجب احترام القانون حتى ولو كان ذلك القانون ضدنا !! فهذه نقطة جوهرية في موقف سقراط الفلسفي تلقفها أرسطو فانيس وجعل (خريميس) أحد شخصيات (برلمان النساء) تتمسك بها عند تأميم دولة النساء الشيوعية لممتلكاته ضمن حركة تأميم الممتلكات ، جعله يطبق القانون ويحترمه بل يحض الآخرين على احترام القانون بغض النظر عن موافقتهم عليه أو إضراره بمصالحهم و (مارلو ١٥٦٤ - ١٥٩٣) في انجلترا في عصر النهضة - حين كتب (يهودي مالطه)[2] كان هاديه في رسم شخصية اليهودي هو الفكر الميكيافيللي (الغاية تبرر الوسيلة) وهو الفكر الذي تضمنه كتاب (الأمير) لميكيافيللي . وسوفوكليس حين كتب رائعة المسرح الإغريقي (أنتيجونا)[3] استهدى بالفكر الديني الوثني (لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق) وهذا مبدأ في الإسلام - عرفته الأديان الوثنية -

---

[1] أرسطو فانيس ، برلمان النساء ، ترجمة د. علي نور ، مجلة المسرح المصرية ١٩٦٥م .

[2] مارلو ، يهودي مالطة ، سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة المؤسسة المصرية العامة .

[3] سوفوكليس ، أنتيجونا ، أجاكس ، فيلوكتيت ، ت . وتقديم د. علي حافظ سلسلة من المسرح العالمي ٤٥ / ٣ أول يونية ١٩٧٣ م وزارة الإعلام الكويتية .

إذا فالفكر الأيديولوجي امتطى صهوة المسرح قديماً ووسيطاً وحديثاً كوسيلة في خدمة اتصاله بالجماهير بشكل أسرع وأفضل وأعظم أثراً .

والثورة الأيديولوجية كانت حيث حقق الإنسان بجهوده العلمية واكتشافاته التي كانت نتيجة أنشطة فكرية وعلمية وعملية دؤوبة تجسيداً لحلوله الخيالية التي افترضها تعويضاً عن نقص معلوماته عن الوجود وأسراره فلقد أصبح (مصباح علاء الدين) الذي يلمسه من يعثر عليه فيحقق له (خادم المصباح) - العفريت ما يريد ، أصبح ذلك الخيال ممكناً في عصر الثورة الصناعية - عن طريق (الريموت كونترول) وأصبحت أسطورة (البنورة السحرية) التي رأى الخيال القديم أنها تري الناظر فيها ما يدور بداخل أحد القصور أو الأماكن في أي مكان في العالم ، حقيقة جسدها العلم الحديث وجهود الإنسان العالم ، حيث البث التليفزيوني والفيديو . وكذلك أصبحت أسطورة (افتح يا سمسم) حقيقة حيث يفتح باب الفندق أو المطار أو السيارة أو المتجر أو المكتب بمجرد اقتراب شئ متحرك منه وأصبح (بساط الريح) حقيقة جسدتها الطائرات وكذلك أصبح (البيجاسوس : الحصان الطائر في الأساطير اليونانية التي تجسدت خيالاً أدبياً في إلياذة هوميروس [1] - تلك الملحمة العظيمة - أصبح طائرة تحمل المئات من المسافرين على متنها بل مركبة فضائية .

إذاً .. فالخيال قد أصبح حقيقة وحلم الإنسان القديم في التغلب على عجزه أمام الطبيعة قد أصبح حقيقة جسدتها جهوده المضنية في تحويل الثورة الأسطورية (معرفته الحدسية : غير اليقينية) إلى معرفة يقينية ، نقلته من عصر الخيال المحض إلى (عصر الأيديولوجيا) حيث نقلت المعرفة الإنسانية اليقينية العالم من مرحلة الخيال البحت إلى مرحلة العقل المحض نتيجة لتراكم المعارف الكلية اليقينية الأمر الذي ترتب عليه نشوء القضايا الكلية حول الإنسان نفسه ، من حيث ذاته - قضايا الذات الإنسانية وقضايا الإنسان في ذاته وقضايا الإنسان من أجل ذاته ، تلك التي تمخضت عنها الفلسفات الحديثة .

---

[1] راجع ، هوميروس ، الإلياذة ، ت : سليمان البستاني ، القاهرة ، دار الكتب ١٩٠٤ م .

ولا شك أن تقنيات المسرح قد تقدمت تقدما كبيراً في سبيل الاستفادة بالمنجزات التكنولوجية لذلك العصر حتى تضفي المتعة على العروض المسرحية التي شغلت بالقضايا بعد أن كانت مشغولة بوضع قيم الإنسانية ، وكان لتلك التكنولوجيا دور مهم في تخفيف الجفاف الناتج عن ذلك الركام الفكري والقضايا الفلسفية حول الإنسان عن طريق ما تستخدم فيه لصنع حيل ومؤثرات تعوض عن سحر الأسطورة أو الخرافة التي أهملت لدى عدد من الكتاب المسرحيين .

ثالثاً : المسرح في عصر المعلوماتية

لقد أدى اقتحام الفكر الأيديولوجي لميادين السياسة والنظم الاجتماعية إلى تراكم المفاهيم والقيم التي استتبعها تراكم المعلومات وتنافس الأنظمة السياسية حول سباق المعلومات فسخر العلم التكنولوجي في سباق استحداث وسائل الاتصال الكفيلة بإحراز قصب السبق في اكتشاف المعلومات وسرعة الاتصال الأمر الذي ترتب عليه تراكم المعلومات بما أصبح يشكل نمواً معلوماتياً سرطانياً .

اتجاه نفي النص المسرحي :

ولقد تأثر المسرح العالمي أيّما تأثر من حيث فن العرض المسرحي ومن حيث طبيعة النصوص ، بل لا نغالي إن قلنا إن المسرحيين قد اتجهوا نحو نفي النص المسرحي و " تشفير " اللغة المسرحية وإبدالها بلغة الجسد والحركة مما هدد النص المسرحي بالانقراض. هذا إلى جانب الاعتماد الكامل على إنجازات العلم في تقنيات الاتصال والتأثير السمعي والمرئي فاقتحمت عناصر التليفزيون والسينما المسرح ، إذ سعى الكتاب المعاصرون بتأثير الثورة الإتصالية إلى طرد عناصر مسرحية أصيلة وإحلال عناصر فنون أخرى محلها . وربما ذلك ما دعى الكاتب المسرحي السويسري (دورينمات) قبل وفاته بسنين عددا إلى القول إن (فن المسرح قد مات وأصبح فنا متحفياً) ولكن بعض كتاب المسرح يلجأون إلى تقاليد الكتابة المسرحية القديمة على الرغم من تقدم بلادهم التكنولوجي .

رابعاً : المسرح السعودي في عصر المعلومات

لما كان المسرح وسيلة تفاعل اتصالي حاضر ومؤثر عبر الإمتاع وصولاً إلى التأثير والإقناع فقد اعتمد المسرح على الأسطورة في عصر الأساطير فكان أكثر سحراً و إمتاعاً . ثم اعتمد على الفكر الأيديولوجي في عصر الأيديولوجيا فازدحم بالقضايا وشغل بالقيم وتحزب بالفكر السياسي والحزبي . وحين حل عصر المعلومات وأصبحت وسائل الاتصال والإعلام أكثر فاعلية من المسرح في نقل المعلومات ، وظل المسرح مرتكناً إلى الأسطورة - غالباً - والى الفكر الأيديولوجي - أحياناً - مع الاعتماد على تقنيات الاتصال ، فقد تأثر المسرح في الغرب وتحول عن السحر عن طريق عناصر القصة والأحداث والبناء والحوار واستبدلها أو حاول ذلك بوسائل آلية وبلغة الجسد والحركة وفنون الموسيقى والغناء . ولقد تأثر المسرح العربي بذلك الاتجاه إلى حد كبير .

وإذا كانت نشأة المسرح السعودي بعيدة عن مجال استخدام الأسطورة ، ونافرة من الفكر الأيديولوجي - تبعاً لتقاليد البلاد - فماذا يتبقى لهذا النشاط الفني لكي ينمو ويتطور في المملكة في عصر المعلومات .

لقد انتفع (المسرح التسجيلي) الذي تبلور منهجه واتضحت أبعاده على يد الكاتب المسرحي الألماني (بيتر فايس) بالثورة المعلوماتية بحثاً عن طبيعة (الظاهرة التاريخية) وكذلك انتفع المسرح الوثائقي . فإذا كان المسرح التسجيلي مسرحاً يحض على الرفض والتمرد والثورة ، فإن هذا اللون لا مكان له في المجتمع السعودي . كما أن استرجاع الحادثة التاريخية وفق تصوير يباعد بين المرسل والرسالة وبين المرسل والمتلقي وبين الرسالة والتلقي مما يصيب المتلقي بالدهشة ليعي بعداً آخر لمحتوى الرسالة يعد لوناً غير مقبول أيضاً لاعتماده على إخماد حرارة اللقاء أو التواصل بين المؤدي والرسالة أو الخطاب المسرحي وذبول شعلة المشاركة الوجدانية واستبدالها بنشاط إدراكي وذهني ؛ إذ ليس في هذا اللون من الأداء المسرحي ما يثير وجدان المتلقي السعودي بل المتلقي العربي بعامة - وهو أمر سبق تجربه في مصر في مسرحيات ملحمية كبيرة مثل (دائرة الطباشير

القوقازية)[1] و(الإنسان الطيب) و (الاستثناء والقاعدة) لأن طبيعة المشاركة في المجتمع العربي وربما الشرقي وجدانية أكثر منها مشاركات عقلية أو ذهنية وعلى وجه الخصوص - في الفنون - إلى جانب ما تتقصده هذه الاتجاهات من إثارة لقضايا أيديولوجية ، لا مكان لها في المجتمع السعودي . ولا غرو و المجتمعات الخليجية والمجتمع السعودي معها مجتمعات استهلاكية تعتمد على فتح أسواقها أمام سيل المنتجات الأجنبية الأوروبية والأمريكية واليابانية والأسيوية حتى حاجتها إلى الفنون تتجه اتجاهاً استهلاكياً عاماً لذلك تقبل على الأعمال الكوميدية أكثر من غيرها . وإذا قلنا إنه لا يوجد عمل إبداعي أدبي أو فني يخلو من خلط بين الاتجاهات الفنية بشكل أو آخر ، على اعتبار أن المبدع لا يضع المقاييس الفنية لاتجاه فني يحتذيه عند الشروع في الإبداع ، فالرمز كامن في كل عمل إبداعي والتوجهات التعبيرية والملحمية بل السيريالية أحياناً قد تجدها بشكل جزئي في كل عمل من الأعمال الإبداعية في الأدب أو في الفن ، لذلك يمكننا أن نجد في بعض الأعمال المسرحية لكاتب سعودي أو آخر ما يشتمل على عناصر أو ملامح خليطة من اتجاهات فنية . وقد نجد ذلك الخلط المقبول في عمل مسرحي واحد . وتلك هي طبيعة التفاعل مع الفنون والآداب والثقافات الأجنبية . التي تسربت إلى المجتمع العربي وتشرّب كتابنا وفنانونا العرب في مصر وسوريا ولبنان والكويت وبلاد المغرب العربي والسعودية وغيرها الكثير من روح الاتجاهات الفنية الغربية وتبنّى الكثير منهم عدداً من المفاهيم الثقافية التي سادت حقل الثقافة في بلاد العرب ، مما يدعونا إلى الوقوف أمام هذه المفاهيم ومدى تأثيرها في المثقف العربي وفي الأدب العربي والفن العربي المعاصر. وقد تأثر الأدب المسرحي العربي بكل الاتجاهات الفنية باستثناء الاتجاهات الآتية :

---

[1] برتولد بريشت . دائرة الطباشير القوقازية ، ترجمة : عبد الرحمن بدوي روائع المسرح العالمي (٣٠) .

١-التكعيبية :

وهي اتجاه فني برز في الفن التشكيلي وانتقل إلى المسرح نوعاً ما وفيها :

١- معالجة الصورة كما يعالجها المهندس المعماري للحصول على علاقات متوافقة بين الأشكال دون أن يمثل شيئاً طبيعياً [1]

٢- وهي في الشعر وفي الموسيقى وليس للموضوع أية أهمية ولا للمؤثر فيه لا انشغال إلا بالقصيدة نفسها أي بتوافق الكلمات والصور وتناغمها الدائم والثابت [2] وقد كتب بيكاسو مسرحيته وفق أسلوبها .

٢-السيريالية :

١- حركة ولدت في ١٩٢٠ من بقايا " الدادا " وأصبحت محددة في الأدب والفن مع "بريتون" [3]

٢- تعتمد على رفض مصطلحات الأدب والفن والجماليات ولا اهتمام بالشكل أو المادة مع تلقائية آلية وخيال طلق وبناء خاص للجملة واسترخاء الوعي ولمحات خاطفة من الأحلام - اللاترابط والصدفة الموضوعية والفكاهة السوداء " [4] [5]

٣-الكلبية :

مذهب فلسفي ينادي باحتقار العادات والتقاليد والأخلاق السائدة [6]

---

[1] محمود بسيوني ، الفن الحديث ط ٢ . القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٦٥م .

[2] سيرولا ، الفن التكعيبي ، لبنان ، بيروت منشورات عويدات١٩٨٣م ص ٢٥

[3] محمود بسيوني ، م . ن . ص ص ١٣٠ ١٣١ .

[4] البيان الأول إلى السيريالية ، بيانات السيريالية ، ترجمة صلاح برمدا ، منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٧٨ م

[5] راجع كذلك : سمير غريب ، السيريالية في مصر . القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م .

[6] رمسيس يونان ، " الأدب والمجتمع " (المجلة الحديدة) ع ٣٩٤ . ص ٢٩ .

المبحث الثاني

فن المسرح بين فلسفة النشوء والارتقاء

فن المسرح بين فلسفة النشوء والارتقاء :

نشأ المسرح طقساً وظل كذلك في مصر القديمة ٢٠٠٠ سنة قبل الميلاد [١] [٢] [٣] ونشأ طقساً دينياً في اليونان القديمة حوالي ٥٠٠ سنة ق . م وأصبح اجتماعياً لذلك استمر للآن .

نشأ مرتبطاً بالدين ، مستهدفاً نفس الهدف ، إذ سعى الدين إلى تطهير النفس البشرية والسمو بها ، مستنداً إلى (الإيمان) وهو التسليم بصدق الرسالة الدينية . وإلى (الخشوع) وهو الانقطاع عن المحيط البيئي والمكان والزمان - تفاعلاً فكرياً وسلوكياً حالة الاتصال مع الخالق - الانقطاع عن المكان والزمان والخلق تفاعلاً وسلوكاً والمعايشة النورانية للإنسان الخاشع مع ربه - حالة الصلاة- ، وقد سعى المسرح القديم إلى نفس المسعى ، فكان هدفه تطهير النفس البشرية من العواطف الضعيفة مستنداً إلى (الإيهام) وهو التصديق بأن ما يعرض على المتفرج إنما هو حقيقي وصادق - مع أنه مصنوع - وإلى (المعايشة) أو الاندماج حيث ينقطع المتفرج عمّا حوله في المكان والزمان ليتصل أو يتواصل مع الممثلين فيعايش الموقف الذي يعيشونه بعد معايشته للشخصية التي يقدمها .

ولكن المسرح تطور بتطور المجتمعات وظهرت صورة عاكسة لذلك التطور عبر اتجاهات كثيرة منها التعبيري والرمزي والسيريالي والتكعيبي والملحمي والتسجيلي والواقعي والطبيعي وتطور المسرح من حيث الشكل تبعاً لتطور الموضوعات وتنوع حاجات الإنسان وتغير المؤثرات في حياته ، فلقد كانت حاجة الإنسان إلى التطهر دائمة وقائمة وما زالت ، ولقد كانت حاجته إلى التغيير دائمة وقائمة ، فهو لكي يستمتع بحياته فإنه يتخلص مما يعوقه من أسباب الضعف حين

---

[١] راجع : سليم حسن ، الأدب المصري القديم ، ج٢ القاهرة - لجنة التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٥ .

[٢] راجع : درويتون ، المسرح المصري القديم ، ترجمة ثروت عكاشة القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، ١٩٦٧.

[٣] أيضاً : هيام أبو الحسين : المسرح المصري القديم (فصول مج الثاني ع الثالث . أبريل مايو . يونيو ١٩٨٢ ص ص ١٣ - ٢٠ .

يخاف أو يتعاطف . يخاف من الإقدام على فعل غير نبيل أو يتعاطف مع نبيل أخطأ خطيئة لا تغتفر في حق نفسه في سبيل نصرة الجموع وذلك ما جسدته (التراجيديا) وهي العمل الدرامي المأساوي . كما يتخلص أيضاً من الأفعال والسلوك المرذول بالضحك من فاعلها دليلاً على مخالفتها للطبيعة وللمنطق العقلي ، ولمنهج الحياة الإنسانية والاجتماعية . وذلك ما جسدته (الكوميديا) وهي العمل الدرامي الملهاوي .

وظهرت صور التنوع في الشكل المسرحي عبر مدارس فنية متباينة شأنه شأن الأدب والفن التشكيلي إذ كانت الكلاسيكية الجديدة في فرنسا وانجلترا وأسبانيا وإيطاليا في عصر النهضة وما بعده وكانت الرومانتيكية أيضاً في أوروبا كلها ، وكانت الواقعية مع مطلع القرن التاسع عشر والطبيعية مع نهاياته ومطلع القرن العشرين - عصر الآلة - وتوالت المدارس الفنية بعد الحربين العالميتين فقامت المدرسة السيريالية على أكتاف الحركة (الدادية) التي رأت أن الإنسانية نتيجة للحروب قد دللت على أنها يجب أن ترتد طفلاً يصنع لغته ومشاعره ويعيد تعرّفه على الموجودات وعلى نفسه فيكون مثل الطفل تماماً حين لا يعرف من الأصوات للتعبير عن نفسه سوى لفظة (دادا ..) وهو لكي يفعل ذلك يجب أن يتخيل موجودات أشياء فوق الواقع وفوق الطبيعة : (سيرياليزم) . وقامت التكعيبية تنحو نحو استخدام القوانين الهندسية بديلاً عن القوانين الطبيعية في التصوير والتركيز على الكتل والمجسمات وتداخل الخطوط والأشكال الهندسية في التصوير ونحت التجريدية نحو الرمز . أما الواقعية فقد اهتمت بتصوير المثالي المأمول ما يجب أن يكون عليه الشيء وتبنت الطبيعية تصوير واقع الحياة الإنسانية في زاوية أو ناحية من النواحي تصويراً يتطابق أو يحاول التطابق مع منحى أو حدث من الأحداث الاجتماعية اليومية . بينما تعنى التعبيرية بتصوير الصراع الداخلي في نفس بشرية ، تصوير حالات التفاعل الذاتي بداخل الإنسان ، تصوير ما ينعكس بداخل نفسه ويترسب من محصلة نفسية ذاتية لتفاعله الاجتماعي إذ هي لا تصور التفاعل الاجتماعي للفرد ولكنها تصور أهم نتيجة لذلك التفاعل من زاوية وقعها على نفس الشخص ، تصور ذاتية الدافع وذاتية الشعور

وذاتية الفعل ، وذاتية التعبير عن كل ذلك بحيث لا يظهر المجتمع في هذا التعبير التعبيري إلا كما تظهر مدينة بعيدة خلال (شبورة صباحية) أو من خلف الضباب .

فإذا كانت الواقعية [1] بمثابة النبش أو الحفر السطحي أو الأفقي في ناحية من النواحي الاجتماعية بحثاً عن المثالي ، وإذا كانت الطبيعية بمثابة النبش أو الحفر الأفقي في ناحية من النواحي الاجتماعية بحثاً عن كل ما في هذه الناحية دون الاهتمام بشئ من الموجود في تلك الناحية ، فإن التعبيرية [2] تتمثل في بحث الكاتب أو الفنان في أكمل الأنواع الأدبية أو الفنية عن دور الذات في الفعل الاجتماعي ، فهي بمثابة الحفر الرأسي في موضع واحد داخل النفس البشرية للشخص (الإنسان) هي بحث عن الذات فيما قبل الفعل - (عن طريق التأمل أو التصور التأملي) - وهي بحث عن الذات بعد الفعل - عن طريق التأمل النقدي - لذلك تتصل التعبيرية بالضمير الإنساني .. تكتشفه في داخل الشخصية التعبيرية ومن ثمَ فهي تكشفه للمتلقي بالقراءة أو بالمشاهدة أو بالسماع و الإنصات أو بهما معاً في حالة حضور وجداني بين الممثل في المشهد المسرحي والجمهور في قاعة العرض .

أما الرمزية [3] فعنايتها بالكليات ، وهي على عكس الطبيعية التي تحتاج إلى التفاصيل الدقيقة والأمور الجزئية للسلوك وللدافع وللعلاقات ، وبعكس الواقعية التي تبرز تفاصيل مهمة تشير إلى المثالي من الموقف الاجتماعي للانسان عبر محك أو حدث اجتماعي . وعلى عكس التعبيرية التي تلقي الضوء الساطع على انعكاس التفاعل الاجتماعي في داخل نفس بشرية وأثره على جانب من جوانب الذات عند شخص ما ، فإن الرمزية منطلقاتها كلية ، لذلك تكون الشخصية فيها مجردة وكلية ، إذ ترمز إلى الإنسان في موقف حضاري أو إنساني . هي تظهر الفرد ليس بوصفه فرداً ولكن بصفته نوعاً أو جنساً ، فالفرد الإنسان ممثل للانسانية جميعها أو هو ممثل

---

[1] راندها في المسرح هنريك ابسن - النرويجي (١٨٢٨ -١٩٠٦م)
[2] راندها في المسرح سترندبرج - يوهان أوجست (١٨٤٩- ١٩١٢ م) ثم الألماني (مولر) .
[3] راندها في المسرح موريس ميترلنك - البلجيكي (١٨٦٢ - ١٩٤٩م)

لشريحة اجتماعية أو طبقية أو هو مجرد فكرة أو رمز لفكرة أو قيمة من القيم . فالكاتب الرمزي يبتعد عن التفاصيل لذلك لا تجد عنده عناية برسم الشخصية بأبعادها الاجتماعية والجسمية والنفسية وبدوافعها وعلاقاتها ، وإنما يدل الشكل الكلي العام للشخصية في التصوير الرمزي على وجود خواص وعناصر جزئية ، كما تدل (نواة التمرة) على (النخلة) بكل تفاصيلها ، فحين ترى نواة التمر رؤية مادية ظاهرية ترى بعين الذهن صورة النخلة في مخيلتك بكل تفاصيلها ومنافعها ، ولكنها رؤية لحظية مستدعاة استدعاء معنوياً زائلاً فور ظهورها على شاشة التخيل الذهني .

وإذا كان كاتب الطبيعية وكاتب الواقعية كلاهما مؤاخذاً مؤاخذة رقابية وعقابية - ربما - لما كتب أو صور مما يخالف الرقابة الجمعية لأمته أو الرقابة الاجتماعية لبلده فإن الكاتب التعبيري والكاتب الرمزي قليل مؤاخذتهما رقابياً ومن ثم عقابياً لأن الفن التعبيري والفن الرمزي والتجريدي لا يتعرض للتفاصيل الاجتماعية وإنما جل اهتمام التعبيرية بالذات البشرية .. تصور الإنسان في ذاته . والرمزية تصور الإنسان ذاته . وتبذل التجريدية قصارى الجهد لتصور خصيصة بشرية ، تعكس جوهر الإنسان إذ تشتمل على كل خصائصه ، بينما تهتم الواقعية والطبيعية بتصوير الإنسان من أجل ذاته .

ورقابياً لا يؤاخذ من يصور الانسان في ذاته ولا من يصور الانسان ذاته - بوصفه صورة للإنسانية كلها - وإنما يؤاخذ الفن أو الأدب الذي يصور الإنسان لذاته - أي في حالة عمله من أجل ذاته الاجتماعية المتصلة بمحيط بيئي متعنت أو غير حضاري أو له تقاليد خاصة وصارمة اتصالاً فاعلاً للذات الاجتماعية وليس للذات الفردية - وهذه المؤاخذة متفاوتة بالطبع من نظام اجتماعي لنظام اجتماعي آخر.

كما أن هناك الملحمية في المسرح تلك التي أرسى نظريتها الألماني برتولت بريشت وهي تنظر في الظاهرة الاجتماعية وتكرس جهدها لتقديم الظاهرة الاجتماعية منتقدة من أجل تغييرها وإحلال قيم جديدة ومظاهر للحياة الاجتماعية متخذة أسلوباً فنياً يذهب بالمتلقي مذهب الاندهاش من الظاهرة الاجتماعية المعروضة عليه في شكل إعادة تصوير للحدث أو لفكرة أو لقيمة من القيم . وهو

موقف لا يرفض ولا يقبل ولكن يبحث ضرورة رفض المعروض أو قبوله بعد النظر المحايد المنفصل عن المفروض عليه عن طريق وضع مسافة تبعيدية أو تغريبية بينه وبين ما يعرض عليه حتى يكون حكمه على الرسالة أو المشكلة التي تعرض عليه حكماً واعياً غير منحاز انحيازاً أملاه عليه شعوره - خاصة وأن المشاعر متقلبة - لذلك فهو مسرح يهدف إلى التغيير [1] ويرفض فكرة الاكتفاء بالتطهير من العواطف الضعيفة وذلك بإحلال المشاركة الواعية بدلاً عن المشاركة الوجدانية عند المسرح القديم وكذلك يسعى المسرح التسجيلي : إلى كشف جوانب الظاهرة التاريخية مستعيناً بأسلوب التحقيق الدرامي الذي هو أشبه بالسؤال والجواب حول حدث من الأحداث وما يصاحبه من استعانة بتوثيق وشواهد وإحصاءات تتسم بروح الجفاف والمعاصرة - ربما - بهدف الحث على تغيير التوجه الاجتماعي نحو ظاهرة تاريخية أو ضدها . في حض واضح للمتلقي ينـدرج تحت مـدارج التحريض السياسي[2،3]

أما الاتجاه العبثي في المسرح أدباً وعرضاً فهو اتجاه رافض للظاهرة الاجتماعية في عمومها وهو يستعين ببعض التفاصيل الحياتية القليلة للدلالة على صحة رفض الواقع بل ضرورة رفضه دون إحلال لصورة أخرى بديلة تحل محل الواقع المرفوض أو الحياة المرفوضة في عمومها . حيث يصور الإنسان وقد سيطرت عليه الأشياء التي أوجدها وزاحمته وضيقت عليه المكان والزمان وصيرته عديم الجدوى فاقد المنطق في الحركة والنطق غير قادر على التعبير المنطقي مما جعل وجوده وجوداً عبثياً فلا هو قادر على التخلص من هذه الجمادات التي زحم بها المكان والزمان وزحم بها ذاته شعوراً وعقلاً ولا هو قادر على الانتفاع بها أو التخلص

---

[1] راجع : بريخت (١٨٩٨ - ١٩٥٦م) نظرية المسرح الملحمي ، ترجمة جميل نصيف بغداد ، منشورات وزارة الإعلام العراقية (١٦) ١٩٧٣م .

[2] جون ويليت : مسرح اروين بيسكاتور . لندن ١٩٧٨

[3] يسري خميس ، مقدمة ترجمته لمسرحية أنشودة أنجولا (غول لويزيتانا) لبيتر فايس ، من المسرح العالمي الكويتية ع ١٤٤.

منها بل على العكس فإنها تطرده من كل مكان ومن ثم تنفيه عن الزمان بل عن ذاته فيصير غريباً عن مكانه وزمانه ونفسه وتلك حالة عبثية أوجدها الإنسان بنفسه لتنفي انسانيته فإذا فكره عبث وإذا لغته عبث وإذا وجوده نفسه عبث لانتفاء قدرته على وقف طوفان زحف الجوامد الآلية التي اخترعها وصنعها وأعطاها الوجود، ومن ثم فهي تغرقه في العدم - ومن المعلوم أن العبثية نتاج الفكر الوجودي المادي الذي يرى في الوجود سأماً.

وهكذا فإن بداية المسرح في العالم قد بدأت وفق الشكل المسرحي الإغريقي بتصوير الكتاب في المسرح اليوناني القديم ومن بعدهم الرومان [1 2 3] في تصوير علاقة الإنسان بالكون أي بالموجودات : سعياً وراء إيجاد توازن بينها وبين الإنسان فإن ما انتهى إليه الفكر الإبداعي المسرحي هو تصوير كتاب العبث لعلاقة الإنسان بالكون - أي بالموجودات أيضاً ولكن الموجودات هنا من صنع الإنسان نفسه في حين أن الموجودات الكونية موضع صراع الإنسان في المسرح القديم كانت من صنع الغيب . والإنسان في حالة صراعه مع الوجود الكوني في المسرح اليوناني مقهور ونهايته مأساوية . والإنسان في حالة صراعه مع الموجود المصنوع باختراع الإنسان نفسه وبصنع عقله ويديه مقهور ، ونهايته مأساوية أيضاً فالإنسان في المسرح القديم يهلكه الغيب عندما يتصدى له . وتلك هي مأساة الإنسان قديماً ومأساته حديثاً ، ولكن الفرق بين مشاهدتنا لمأساته القديمة ومشاهدتنا لمأساته الحديثة هي أننا نشاهد مأساته - مأساتنا - في أسلوب ضاحك في حين كانت مشاهدة القدماء والمحدثين لمأساة الإنسان القديم هي مأساة - في حد ذاتها .

---

[1] راجع : إليا حاوي ، اسخيلوس والتراجيديا الاغريقية ط١ بيروت ، دار الكتاب اللبناني ١٩٨٠م .

[2] راجع أيضاً : إليا حاوي ، سوفوكليس والتراجيديا الإغريقية ط١ بيروت دار الكتاب اللبناني ١٩٨٠

[3] وكذلك د. إبراهيم سكر ، الدراما الرومانية - المكتبة الثقافية . القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر

هذه هي فكرة المسرح . وتلك مجرد ملاحظات على توجهاته وأساليب مدارسه الفنية . فأين يقع المسرح السعودي من هذه التوجهات . وكيف كانت نشأته. هل نشأ كما نشأ المسرح في البلاد العربية في مصر أو في سوريا أو الجزائر أو في توس والمغرب .

لاشك أن الكاتب المسرحي السعودي المثقف قد فهم ذلك كله ووعاه، فأين تقع كتاباته على خريطة المدارس المسرحية واتجاهاتها في ظل تقاليد مجتمعه التي لا تتعامل مع الأسطورة ولا مع الفكر الأيديولوجي لا على المستوى الرسمي فحسب بل على المستوى الشعبي أيضاً . فالفرد يراقب نفسه قياساً على عقيدته وعاداته وأعرافه الاجتماعية والمجتمع يراقب نفسه قياساً على وجدان أمته الجمعي.

فكيف ينفلت الكاتب المبدع من تلك الرقابة الاختيارية أو ذلك الالتزام ليبدع فناً بعيداً عن الغنائية القومية والخطابة ؟

كيف يعبر عن مجتمعه في ظل تلك القيود الجمعية والاجتماعية التي التزم بها وقد وقف فكره عند فهم الوجود ، هل ينطلق من حيث انطلق المسرح اليوناني الذي انهمك في الكشف عن علاقة الإنسان بالكون دون أن يصطدم أو يتلامس مع الفكر الأسطوري أم يقف عند غنائيات التعبيرية خاصة وأن تراثه الشعري ومثله الفني الإبداعي الأعلى هو القصيدة الطويلة (المعلقة) أم يتخطاها إلى التجريدية فيكثف تعبيره الفني ليصور جزئية أو خصيصة واحدة يبرز فيها جوهر الذات الإنسانية في بيئته ، أم يلجأ للرمز ليهرب من البعد المعنوي أو الدلالي الأوحد للصورة ومن ثم لا يقع تحت سيف المؤاخذة .

أم يجد في حداثة الأساليب العبثية في الاتجاه المسرحي العبثي ضالته الفنية ، خاصة وأنها تستعرض أزمة الإنسان المعاصر مع الموجودات التي زحم المكان بها ، خاصة وأن المجتمع السعودي قد أحاط وجوده المكاني المعاصر بالأشياء والوسائل والأجهزة وحاصر نفسه بكل الوسائل التكنولوجية التي زاحمته في الوجود وحاصرت أصالته .

هذا هو محور بحثنا ، حيث نقف بإزاء ظاهرة المسرح العالمي وحيال ظلها على المجتمع السعودي بشكل عام ، وظلها على المثقف السعودي بوجه خاص ، ثم نقف عند زاوية اللقطة المسرحية في فن أبرز كتاب المسرح السعودي الكاتب " محمد العثيم " - في اتجاه بحثنا حول استلهام التراث العربي وسيلة لاختراق الحصار المادي التكنولوجي الذي ضربه المجتمع السعودي حول نفسه فضيق عليه الخناق وطرده أو كاد يطرده من تاريخه وتقاليده ، وأصالة تراثه العربي . في محاولة لفتح ثغرة في جدران الحداثة ووسائل التحديث التي زحمت المكان على الأرض وفي الرؤوس دون حاجة ماسة أو ملحة ، لتطل منها الأصالة فتصنع التوازن بين الإنسان وبين الموجودات التي جلبها فحاصرته -.

ونحن نقف بإزاء إنتاج العثيم المسرحي ممثلاً للمسرح السعودي أملاً في كشف مصادر الثقافة التراثية في المسرح السعودي وما شابها من مصادر ثقافية حداثية ، وهل كان للحداثية تأثير سلبي أم كان تأثيرها إيجابياً - على أساس أن الحسن أو القبيح ، أو المفيد وغير المفيد يتضح بمقابلة النقيض بالنقيض -

فإلى أي مدى تأثر الكتاب المسرحيون السعوديون بتلك القيم وذلك الفكر وهذه المفاهيم الثقافية . هذا ما نلتزم بالوقوف عنده قبل البدء في الوقوف عند النص المسرحي السعودي لاستقراء مصادره التراثية في الفكر وفي الأساليب والعناصر الفنية ، حتى نستطيع تبين ما فيها من قيم تراثية ذات أصالة وقيم حداثية وقيم معاصرة .

إن الوقوف على ذلك يستوجب استقراء حركة نشوء المسرح السعودي أولاً ثم استقراء حركة ارتقائه في ظل المفاهيم الثقافية السائدة في المجتمع السعودي في عصر المعلوماتية الذي يحاصرنا .

الفصل الثانى

المبحث الأول

في نشوء حركة مسرحية سعودية

الإنشاء قرين بالإرادة والصلابة ، قرين بفلسفة محددة تنص على الهدف الرئيسي من الإنشاء وترسم الخطوات المرحلية لتحقيق هذا الهدف وتحدد الإطار التنظيمي على المستويات الإدارية والفنية والمالية وترشد إلى وسائل تحقيق خطط الإنتاج وبرامج كل منها وجهات الإشراف عليها والمختصين والأخصائيين ومتابعة سيرها ومراجعة إنتاجها نفسه وتقدير جهودها ومناقشتها وتغييرها - إن اقتضى الأمر ذلك .

وينطبق هذا الرأي على كل عملية إنشاء في مراحلها المتعددة .

وعند الحديث عن نشوء حركة مسرحية في المملكة العربية السعودية فإن ما ينطبق على نشوء حركة مسرحية في أي مكان في العالم وفي أي عصر ينطبق أيضاً على السعودية

أولاً: عناصر نشوء حركة مسرحية :

في نشوء حركة مسرحية لا بد من توافر عدة عناصر مثل :

- وجود نص مسرحي - مترجم أو معد أو مقتبس أو مؤلف .
- وجود فرق مسرحية متعددة .
- وجود تمويل مالي للنشاط بوصفه هواية وبوصفه تجارة وبوصفه رسالة .
- وجود دور عرض مسرحية مجهزة .
- وجود جمهور يرتاد المسارح .
- وجود علاقة تنظيمية بين النشاط المسرحي والدولة وبين الجماهير :

حول نشأة المسرح في المملكة

عرف المسرح في عالمنا العربي في القرن الماضي على يد قلة من المثقفين الهواة أمثال (مارون النقاش) و (سليم النقاش) [1] في لبنان و (أبي خليل القباني) [2] في سوريا و (يعقوب صنوع) [3] و (محمد عثمان جلال) في مصر .

---

[1] راجع : محمد يوسف نجم ، المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧ - ١٩١٤ - ط٢ بيروت ، دار الثقافة ١٩٦٧.

[2] راجع أيضاً : محمد يوسف نجم ، أحمد أبو خليل القباني ، اختيار محمد يوسف نجم وتقديمه ، بيروت دار الثقافة .

[3] راجع أيضاً عبد الحميد غنيم ، يعقوب صنوع . القاهرة الدار القومية للتأليف والترجمة والنشر .

ولاشك أن بداية التعرف على المسرح في وطننا العربي كانت عن طريق ترجمة النص المسرحي من لغته الأوربية في لغتنا العربية . وهو أمر صاحب بداية التعرف على المسرح في شكله العالمي ذي القالب الإغريقي المعروف . وهي معرفة قد تمت عن طريق قراءة النص والإعجاب به ولكن عندما حان دور استخدام المسرح وسيلة للتعبير في المجتمع العربي فإنه لم يعتمد على النصوص المترجمة في البداية ولكن الاعتماد قد كان على الاقتباس من تلك النصوص المسرحية الأصلية وهذا ما فعله الرواد المسرحيون الأول . ولقد ظل الاعتماد العربي الريادي في مجال المسرح قائماً على عاتق الاقتباس والاعداد المسرحي لفترة كبيرة ، حتى ظهرت بواكير التأليف المسرحي العربي ومحاولات كثيرة بذلها كتابنا الوطنيون أمثال لطفي جمعة وعثمان صبرى توفيق الحكيم ومحمد تيمور ومن تلاهم . هذا وقد تأخرت حركة الترجمة أو عرض المسرحيات المترجمة دون إعداد أو اقتباس إلى الستينيات حيث ظهرت السلاسل المسرحية في مصر باستثناء قليل مما ترجمه طه حسين أو خليل مطران من اليونانيات أو الشكسبيريات * أو ما ترجمه أديب اسحق عن المسرح الكلاسيكي الفرنسي ** أو ترجمة إبراهيم رمزي (الملك لير) لشكسبير وهو قليل جداً ونادر ندرة الفرق التي تتجه لعرض مسرحيات مترجمة عن نصها الأصلي .

غير أن اللافت للنظر أن الحركة المسرحية في السعودية لم تمر بمراحل الترجمة للمسرح ثم الاقتباس والإعداد أو تبدأ كما بدأ المسرح العربي بالاقتباس والإعداد والترجمة والتأليف . ولكن المسرح السعودي بدأ بالتأليف مباشرة ولم يمارس الاقتباس ولم يمر بمرحلة الإعداد ، وهما مرحلتان تمهيديتان لمرحلة التأليف وتاليتان لمرحلة الترجمة . لذلك يجوز القول : إن المسرح السعودي بدى في عجلة من أمره . ولما كان هذا القول يحتاج إلى أسانيد من إنتاج الكتابات المسرحية السعودية نفسها إلى جانب الكتابات النظرية وكذا الوثائقية المتعلقة بنشأة المسرح السعودي فقد وقفت أمام كتاب د. نذير العظمة بعنوان (المسرح السعودي - دراسة

---

[1] د. نذير العظمة ، المسرح السعودي - دراسة نقدية (الرياض النادي الأدبي) ١٤١٣ هـ - ١٩٩٢ م)

* وليم شكسبير (١٥٦٤ - ١٦١٦ م)

** مسرح راسين (١٦٣٩ ١٦٩٩ م) ومسرح كورني (١٦٠٦/٦/٦ - ١/ ١٠ / ١٦٨٤)

نقدية) [4] لأبحث فيه عن شواهد تنفي ما افترضته حول هذا الموضوع ولقد وجدت في مقدمة هذا الكتاب ما يشايع وجهة نظري حول بداية استنبات المسرح في عالمنا العربي حيث يقول

" ... فلقرن من الزمان أو نيف ، تحركت حيويتنا المسرحية في مجار ثلاثة :

أولاً : مجرى التحويل

ثانياً : مجرى التشكيل

ثالثاً : مجرى الابتكار أو الإبداع

ولكل من هذه المجاري محرك مختلف . فالتحويل يحركه التقليد ، ويحرك التشكيل المحاكاة ، أما الابتكار فيحركه الإبداع والقدرة على التحويل أدنى من القدرة على المحاكاة والتشكيل وأقل درجة ، وفيما تتحرك الحيوية المسرحية في مجالات التحويل والتشكيل فإن غايتها هي الوصول إلى الإبداع " [1]

ولئن كنت لم أفهم كيف أن الإبداع هو محرك الابتكار ، مع العلم بأن الابتكار يخص العلوم والإبداع يخص الفنون والابتكار هو أن يسبق أحد العلماء غيره في الوصول إلى حقيقة شئ من الأشياء كانت مجهولة مع أنها موجودة في حين أن الإبداع هو الإتيان بجديد لم يكن موجوداً .

ولعل في مجمل عباراته الآتية ما يشايعني أيضاً إذ يقول :

" وليس التحويل من أدوات الإبداع في المسرح ولكنه يمهد له ويفرش الطريق إليه ، لاسيما في صور الاقتباس التي يتخذ فيها موقف الرفض والقبول موقف الاختيار ، بالحذف والإضافة على الأصل وهو صورة متقدمة من صور التحويل التي تمهد للمحاكاة أو التشكيل . "

ولئن وجد د. نذير العظمة في كتابات إبراهيم الحمدان [2] محاولة للاقتباس من مسرح موليير * فليس هذا دليلاً على أن المسرح السعودي مرّ بمرحلة التطور المسرحي التدريجي من الترجمة إلى التأليف مروراً بالاقتباس والإعداد ، فالأصل في عملية المراحل أن يكون لكل مرحلة مظهرها العام والمستقل عن غيرها من

---

[1] المصدر السابق نفسه ص ص ١٥ – ١٦ .

[2] كاتب مسرحي سعودي

* موليير : (١٦٢٢ – ١٦٧٣ م)

المراحل بحيث تكون كل مرحلة ماثلة في سيادة ظاهرة ما في مرحلة معينة وليس مجرد وجود عنصر أو ملمح واحد عابر . والمسرح السعودي بدأ بظاهرة التأليف ولم تتمثل فيه ظواهر الترجمة والاقتباس والإعداد وفق المراحل الفنية التي مر بها تاريخ النص المسرحي العربي . [1]

ثانياً : في تطور الحركة المسرحية

من البداهة أن تطور الحركة مرهون بنشوء سابق لتلك الحركة ،له رسوخ وعليه إقبال جماهيري – لا بد أن يكون فن المسرح مطلوباً لكي يتطور مع تطور حاجات المجتمع الذي يطلبه – ولكي تتطور الحركة المسرحية لابد – أيضاً – من توافر عدد من العناصر :

حركة استيعاب للتراث – حركة ترجمة مسرحية نشطة لرفد النشاط بأحدث الاتجاهات والنظريات والنصوص والرؤى – حركة اقتباس وإعداد مسرحي – حركة تأليف مسرحي محلية – حركة نقدية أدبية و فنية – حركة دعاية وإعلام – حلقات نقاش على شكل ندوات – حركة دعم من الدولة ومن خاصة الجمهور المحب للمسرح – الانتقاء في تقديم ما يمس وجدانات الجماهير ويشبع حاجاتها إلى الاستمتاع – أولاً – حركة تبادل مسرحي بين الفرق العالمية والفرق المحلية للاحتكاك واكتساب الخبرة – التمويل وحركة الإنتاج المسرحي والترويج والتشجيع – نشر الدراسات المسرحية المترجمة والمؤلفة والتشجيع عليها نشر البحوث المسرحية الأكاديمية ونشر إبداع الكتاب الجدد وتوجيه من كان إنتاجه دون مستوى النشر وإقامة المسابقات في التأليف وفي الترجمة وفي الإخراج والتصميم وفق برنامج . ثم إقامة المهرجانات المسرحية المحلية والعربية والعالمية المدروسة والمدعمة بكل الإمكانات . فإذا كان الأمر كذلك فلا يتبقى لنا قبل الحديث عن المسرح السعودي – نشأته وتطوره ودور محمد العثيم فيه – إلاّ أن نرى ذلك وفقاً لهذه الأسس المنهجية قبل الكلام عن تقويم نشاطاته في فن النص المسرحي وفي فنون العرض وفي الحركة النقدية الممهدة للنشاط أو المواكبة له. فما الذي تحقق للمسرح السعودي في نشأته لكي يقف على أعتاب مرحلة التطور وما دور العثيم في

---

[1] راجع : د. أبو الحسن سلام ، حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس والإعداد والتأليف ط ٢(الرياض . مطبعة النرجس١٩٩٣)

ذلك ؟ هذا ما لا يمكن الوقوف عليه دون استقراء لواقع المسرح السعودي من حيث معطيات نشاطه في النص وفي فنون العرض . ومدى توفر تلك الركائز المنهجية المؤهلة لنشوء صحيح للنشاط ومن ثم حركة التطور المسرحي . وهو موضوع - المبحث الخامس حول المسرح في المملكة [1,2,3,4,5]

وحيث انتهينا إلى أن نشأة المسرح السعودي بدأت خلال اشتعال الموقف بين الفكر الغربي الرأسمالي وقضاياه والفكر الشرقي الأوروبي والأسيوي الشيوعي وقضاياه . فيما عرف باصطراع القيم الغربية الرأسمالية مع القيم العربية الشرقية الشيوعية ، مما أوجد سيادة لبعض القيم الفكرية الثقافية الغربية كالحداثة وغيرها وبعض القيم الفكرية الثقافية الشيوعية كالتغريب والانعكاس والتوليد والالتزام ، ولاشك أن المسرح السعودي قد تأثر بهذه القيم والمفاهيم الثقافية السائدة في الغرب الرأسمالي وفي الشرق الشيوعي خاصة في كتابات محمد العثيم . وما ترتب على ذلك من تسرب هذه المفاهيم الثقافية ومزاحمة بعضها لمفاهيمنا العربية الإسلامية الأصيلة مما أوجد خللاً في هويتنا الثقافية الأمر الذي بات في حاجة إلى وقفة لاستعراض تلك المفاهيم الثقافية الوافدة .

---

[1] للإلمام بنشأة المسرح السعودي ، راجع : عبد الرحمن فهد الخريجي ، في كتابه : نشأة المسرح السعودي ، من المسرح السعودي - ٢- عن الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون الرياض مطابع الفرزدق التجارية ١٤٠٧ هـ - ١٩٨٦م .

[2] راجع كذلك ناصر الخطيب ، مدخل إلى المسرح في المملكة العربية السعودية - الرياض ، دراسة غير منشورة ١٤٠٤ - ١٩٨٤م .

[3] راجع عبد الرحمن عبد الله المقرن ، بدايات المسرح السعودي ، الرياض ، دراسة غير منشورة ١٩٧٨ .

[4] دليل المهرجان المسرحي : قسم المسرح إدارة الشؤون الثقافية ، الرئاسة العامة لرعاية الشباب ، الرياض ١٤٠٤هـ.

[5] د. أبو الحسن سلاّم ، المسرح السعودي ومشكلة النص - بحث ألقي ضمن فعاليات مهرجان الثقافة والتراث (الجنادرية) الثامن ١٤١١هـ - ١٩٩٣م .

المبحث الثاني

المفاهيم الثقافية السائدة

بين الإعلام والمسرح في المجتمع السعودي

وأثرها في كتابات محمد العثيم

تمهيد :

كل بيئة ولها مفاهيمها الخاصة في شتى مناشطها الاجتماعية والإنسانية غير أن الكثير من المفاهيم تعد مفاهيم عالمية ، نظراً لارتباطها بظواهر إنسانية ، أي متكررة في كل المجتمعات على اختلاف البيئات والفترات الزمنية المتباعدة . وقد يطرأ على هذه المفاهيم التغيير تلو التغيير غير أن مدلولاتها تظل كما هي متوحدة من حيث الإطار .

ومن هذه المفاهيم ما هو اجتماعي أو اقتصادي أو ثقافي .

غير أنه من الملاحظ أن المفهوم الثقافي هو أكثر المفاهيم تعرضاً للإضافة والحذف والتعديل ، بل للتغيير في أحيان كثيرة ، ربما لأن الثقافة متغيرة ومتنقلة عبر البيئات والعصور نتيجة للتفاعلات الإنسانية في الأفكار وفي القيم وعوامل التأثير والتأثر الناتجة عن تلك التفاعلات من ناحية ، ونتيجة للطبيعة القلقة التي يتسم بها المثقفون بشكل خاص من حيث علاقتهم بالسلطة من ناحية وعلاقتهم بالشعب من ناحية أخرى أو تأرجحهم بين السلطة والشعب ، أو وقوفهم موقفاً حيادياً ، أو التنقل فوق هذه المستويات جميعها . أما من ناحية التأثير الذي تحققه الثقافة والتأثر الذي يطرأ عليها بين الحين والحين فإن الفكر عابر للقارات وللعصور [1]

ولما كانت المفاهيم مجمع الأفكار الجلية المحددة للأساس النظري لكل نشاط تأسس على الفكر فإن المفاهيم أيضاً عابرة للقارات وللعصور .

فإذا كانت الحضارات تولد فتشب وتكهل وتشيخ ثم تموت فإن الأفكار لا تموت بموت الحضارة ، مع أن الفكر العظيم هو نواة الحضارة . إلاّ أن الحضارة تموت ويخلد الفكر الذي تأسست عليه أو ولدت على يديه ، فالفكرة العظيمة السامية هي المحققة للحضارة العظيمة . والفكر لا يموت لأنه خاصية بشرية ، وقد يموت صاحب فكرة فيتلقفها غيره فيضيف إليها أو يحذف منها لتتلاءم مع عصره أو بيئته

---

[1] أبو الحسن سلاّم ، الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران الرياض ط. دار المعارف السعودية ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤م .

فتتجدد وتنمو وتتفاعل مع العصر فتعيش ، وهكذا يتكرر الفكر وتوالده ومن ثم خلوده ، طالما كانت هناك بشرية . ومع كل حركة تجديد للفكر في مجال من المجالات المتخصصة والنوعية تتجدد المفاهيم [1]

فلئن اتسمت ثقافتنا العربية الحديثة والمعاصرة بسمات التبعية للثقافة الأجنبية الغربية فلا غرو أن تشيع في مجتمعنا الثقافي العربي الحديث فالمعاصر مفاهيم الثقافة التي نتبعها أو نقلدها . وهذا المبحث يتتبع تلك المفاهيم الثقافية في وسائل الإعلام الخليجية . فإذا كانت تلك حال ثقافتنا العربية الحديثة فالمعاصرة ، فإن المفاهيم الثقافية والأفكار والقيم تنتقل عبر الوسائل والأجهزة الثقافية ، والإعلامية ، فلئن شغلت بعض المفاهيم الثقافية الأجنبية الحياة الفكرية والثقافية العربية ، وبرزت من خلال الكتابات النقدية والبحثية الأكاديمية وأثرت في أساليب الكتابة الأدبية وإبداعات الشعراء والروائيين والمسرحيين والفنانين العرب فإن ذلك يشكل دليلاً على تشبع الثقافة العربية بها في مقابل سلب هويتنا الثقافية العربية

وإذا كانت تلك المفاهيم الثقافية قد ظهرت أيما ظهور ...... من خلال الوسائل المطبوعة ، فإلى أي مدى نقلت الندوات الثقافية عبر التليفزيون والإذاعات الخليجية للمجتمع الثقافي الخليجي تلك المفاهيم الحديثة وإلى أي مدى أثر ما نقل من هذه المفاهيم الثقافية عبر القنوات الفضائية العربية الخليجية في المثقفين الخليجيين بشكل عام وفي محمد العثيم بشكل خاص وفي حركة الإنتاج الإبداعي العربي في دول الخليج وفي المملكة وخاصة في فن المسرح وتحديداً فيما كتبه العثيم - على أن ذلك يتضح مع الوقوف عند مفهوم الثقافة وأزمتها في عالمنا العربي الأمر الذي يفتح الباب على اتساعه أمام التيارات الثقافية الوافدة .

المحور الأول : حول مفهوم الثقافة

يعرف مالك ابن نبي الثقافة بأنها " الجسر الذي يعبره المجتمع إلى الرقي والتمدن " كما أنها أيضاً " ذلك الحاجز الذي يحفظ بعض أفراده من السقوط من

---

[1] د. أبو الحسن سلام ، حيرة الباحث المسرحي بين الثابت والمتغير ، بحث غير منشور ألقي في الاحتفال باليوم العالمي للمسرح ، القاهرة بالمركز المصري للمسرح العالمي ١٩٩٠م .

فوق جسر الهاوية "[1] وقد سبق لي أن عرفتها بأنها " تنظيم الفكر وتشذيبه بعد أن يستوحش أو قبل أن يستوحش أو في أثناء ذلك . وهي متنوعة ومتعددة ومتحررة وفردية متأثرة بالمجتمع ومؤثرة فيه . لهذا فإن الثقافة هي نظام حياة الفكر ونبضه . وهي نظام لأنها تستند إلى فلسفة أهدافها ووظائفها ، فلسفة وجودها نفسه . وهي نظام لأنها تتحقق بأدوات ملائمة ومتنوعة " وأضيف مستطرداً في تفسير مفهوم الثقافة: " الثقافة على النحو الذي أوضحت في البداية وسيلة للاتصال الإنساني بين فكر وفكر وبين بيئة وبيئة أخرى ، وبين نفس ونفس أخرى أو بين فكر وشعور في نفس بشرية واحدة .. أحيانا . وهذه ثقافة التأمل "[2]

أما محمود محمد مسفر ، فيرى أنه " إذا كانت الثقافة هي المحتوى الفكري لأي حضارة .. تسكبه في وعاء إنسانها المعاصر لها .. وإذا كان الشق المادي للحضارة يتمثل في العمران والمرافق والهياكل الصناعية المختلفة ، فإن شقها الفكري يمثل القاعدة الواسعة لقيام تلك الحضارة ، مما يستوجب تصفية المفهوم الثقافي مما قد يعلق به من شوائب ويختلط به من أدران تؤدي الثقافة دورها المطلوب بنقاء وصفاء " . وهو يعطي المثل على ما يطرحه بقوله : " و الحضارة الإسلامية مثال صادق يؤكد أهمية صفاء الثقافة في قيام الحضارات على عقيدة سليمة ومنهج للحياة مستقيم .. وقد بدأت العقيدة – أول ما بدأت – بتصفية الوسط الثقافي في مكة من جاهليتها حين نبذت كل ما هو للإنسان ومجتمعه . ثم أخذت " الثقافة الإسلامية " ، ففي تكوين محيط فكري يحكم السلوك أثر على القيم التي سادت الجزيرة العربية عند نشوء الحضارة الإسلامية . "[3]

وكذلك يمكن إيجاز مفهوم الثقافة في شكل أكثر شمولية وأبلغ تحديداً وإحكاماً حيث نقول إن الثقافة هي : حصاد الجهد التحصيلي الفكري ، والمعرفي

---

[1] مالك بن نبي ، شروط النهضة ط٣ . دار الفكر ١٩٦٩ مم ، ص ١٣٠ .

[2] د. أبو الحسن سلاّم ، مصادر الثقافة المسرحية جـ١ – ط٢ (الرياض ، النرجس التجارية ١٩٩٣ – ١٤١٤) ص٧ .

[3] محمود محمد مسفر ، ثقب في جدار التخلف ، (الرياض ، دار الصافي للثقافة والنشر ١٤١٠ هـ)

والوجداني المتواصل والمتعاقب لغرس الغير ممن سبقونا أو عاصرونا في أمتنا ، أو في أمم أخرى غيرها . والثقافة أيضاً : هي نظرية المعرفة والسلوك والممارسة متلازمة ومجتمعة في تفاعل قائم على التأثير والتأثر من خلال حركة الجدل الفكري الدائب بين الأصالة والمعاصرة في مجتمع ما ، ومدى التوازن بينهما بما لا يوقع الثقافة في مستنقع التخلف ولا يدور بها في فلك التبعية بل يدفعها دفعاً حثيثاً نحو توكيد هويتها الثقافية المتفاعلة مع الثقافات المعاصرة تفاعلاً إيجابياً .

وتجدر الإشارة إلى أن التحصيل الثقافي الذي يناله المثقف عن طريق الكتاب أكبر في جرعته وأعمق في أصالته وأعرض في رقعته وأسرع في تأثيره من تحصيله عن طريق آخر ، أو وسيلة أخرى من وسائل الثقافة التي يزدحم بها العصر الحديث مثل الإذاعة والتليفزيون والسينما والمسرح ، ليس لطبيعة التركيز الفكري والمعرفي ودعائمه وتوثيقه وشواهده وتفاصيله التي يستطيع الكتاب دونا عن غيره من الوسائل من خلال موضوعاته وأفكاره التي يحويها بين جنباته ، أن يوصلها لا لطبيعة القارئ من حيث قدرته على الرجوع إليه في أي وقت ، ولكن العلة في وسائل الثقافة الأخرى مثل المسرح والسينما والإذاعة والتليفزيون : " فعلة الشاشة والراديو أنهما لا يعيدان ولا يكرران أي شئ يصدر عنهما ، والنفس الإنسانية التي هي عرضة للشرود والذهول ، لا يمكنها المتابعة الدقيقة ، بل إنها في حاجة دائمة إلى الرجوع إلى الموضوع والعناصر ، وإلى الحجج التي يتناولها العرض أو المناقشة ، فالقارئ يقف من حين لآخر ليفكر ويستعيد ما قرأ مرة ثانية وثالثة ورابعة وعاشرة وهذه الطريقة لا تتفق وفنون الحركة " . [1] والثقافة ليست منفصلة عن السلوك ، بل هي محيط يشمل كافة التقاليد والعادات والسلوكيات لكافة أفراد المجتمع ، تحكم حركته وتوجهها ، ومن ثم فإن سلوك الإنسان في مجتمع ما يختلف عنه في مجتمع آخر تبعاً لدرجة تحضر هذا المجتمع ونموه الثقافي ، ومن ثم فإن الثقافة ليست برجاً عاجياً ينعزل عن المجتمع ولكنها تتفاعل معه وتعبر عنه بل توجهه .

---

[1] عيسى فتوح " مستقبل الكتاب في عصر التلفاز " (مجلة الفيصل) العدد ١٩٨ " الرياض دار الفيصل الثقافية ، ذو الحجة ١٤١٣هـ يونيو ١٩٩٣م) ص ٥٤ .

وليس هناك خلاف على أن الثقافة غير التربية ، كما أنها تقف في جانب غير الجانب الذي يقف التعليم فيه " التعليم يخاطب العقل بما يشرحه من مبادئ وأسس ونظريات وشواهد وأمثلة وتجارب. أما الثقافة فتخاطب كيان الإنسان كله بقيم ومفاهيم معنوية تؤثر على سلوكه ، وتهذب تصرفاته . [1]

وعلى الرغم من هذه التوجهات التي تناولت مفهوم الثقافة تناولاً شمولياً فهناك تعريفات للثقافة تنحاز بمفهومها انحيازاً فرعياً ، فتقسمها في أقسام متباينة ، فهناك من يرى أن

الثقافة هي : القدرة الفكرية على تخصيب المجتمع والدولة .

وهي عند آخرين : التعبير الفكري عن الدولة – الفكر التبريري للدولة –

وهي عند فئة ثالثة : التعبير الفكري عن الشعب (الفكر المعارض للسلطة – مرآة الأمة –)

وفئة رابعة تراها : الوساطة المجسدة لصوت الأمة إلى الحاكم وإلى التاريخ وإلى الأمة نفسها.

المحور الثاني : أزمة الثقافة العربية المعاصرة

تبدأ أزمة الثقافة العربية الحديثة مع الحملة الفرنسية على مصر ١٧٩٨م حيث أنشئت المطبعة ، وبدأت فكرة الغزو الثقافي عن طريق العلماء المصاحبين لحملة نابليون ، الذين بدأوا بدراسة معطيات الحضارة المصرية القديمة ، ودراسة الواقع الاجتماعي ، وحرضوا على تغيير عادات المصريين وتقاليدهم ، مما دفع بمثقفي مصر – حينئذ – وهم رجال الأزهر إلى التصدي لذلك الغزو ، فكان لزاماً على مثقفيه خوفاً على الإسلام أن يخرجوا من تلك الورطة ، بالسعي نحو إحياء الفكر الإسلامي والثقافة الإسلامية والعلوم الإسلامية وآثار الحضارة الفكرية العربية فيما عرف بحركة البعث والإحياء . ولقد كانت تلك أول أزمة واجهها الفكر العربي الحديث ، مع مطلع القرن الثامن عشر .. مواجهة الغزو الثقافي الغربي بحركة إحياء

[1] محمود محمد سفر ، ثقب في جدار التخلف ، مرجع سابق ، ص ٦٧ .

للثقافة الإسلامية العربية . ولكن مع ظهور مطبعة بولاق وحركة الترجمة ، ومع اطراد حركة الترجمة بعد الابتعاث للخارج وظهور الدولة الحديثة على يد محمد علي باشا اتسعت حركة الإحياء فبلغت أوجها مع حكم إسماعيل باشا خديوي مصر ومن تلاه من الحكام والملوك مروراً بنشأة الصحافة في مصر وفي الشام وظهور الأحزاب ومن ثم وسائل إعلامها وبروز الرأي المعارض للحكومات ازدهرت الحركة الفكرية والثقافية . ومع ثورة يوليو ٥٢ تفتحت براعم الإبداع في المجالات الأدبية والبحث العلمي مما اتسعت معها أوعية الثقافة وتأثيراتها وتأثرها بالثقافة العلمية في الغرب والشرق [1] وحين برزت التكتلات الدولية وانقسم العالم إلى معسكرين رأسمالي غربي وشيوعي شرقي ، كانت أزمة الثقافة العربية المعاصرة ، حيث تحير المثقف العربي بين معطيات الثقافتين : الثقافة الشيوعية وتوابعها ، والثقافة الرأسمالية الغربية وتوابعها من ناحية وبين الفكر المادي والفكر المثالي من ناحية ثانية ، وقد تحير بين تمسكه بأصول ثقافته الإسلامية والعربية وأخذه بأسباب الثقافة المعاصرة ، فوقف فكره وإبداعه بين قضيتين أو مفهومين للثقافة : الأصالة ، حيث العودة إلى التراث وإحيائه أو الاقتباس منه بما يعمق الحاضر ويثري توجهاته الفكرية والثقافية ويثبت قيم الماضي وتقاليده وأساليبه النافعة ، والمعاصرة حيث الأخذ بأسباب التطور والتجديد ، تمشياً مع العصر ، ومتابعة للمحدث فيه فكراً وأساليب وقيماً وإبداعات جديدة هي نتاج التفاعلات العصرية ولقد بدت مظاهر الأصالة في الثقافة العربية في أواخر العصر الوسيط حين " تمكنت المدرسة السلفية في الثقافة المسلمة من التزام القاعدة في

[1] ومعلوم أن هناك فارقاً بين الثقافة والعلم . فالعلم خصوصية التفكير والثقافة ، عالمية التفكير : والمثقف هو من أرقته المعرفة فاستيقظ وجدانه لقضايا أمته . كما أن هناك فرقاً بين المثقف والمفكر . فالمثقف هو من فكر وعانى من فكرته لكنه ليس بالضرورة مفكراً فالعلاقة بين المثقف والمفكر هي أن المثقف يخدم فكرة المفكر . لأن المفكر تجاوز حدود المعاناة فوصل بتفكيره إلى صياغة منهج لأمته أو مجتمعه والمثقف غالباً ما يتأثر بالمفكر ويسرق أفكاره ومن هنا جاء انحراف البعض من المثقفين . (أنور عشقي ، الأدب العربي سيدخل القرن ال٢١ الأربعاء ، عن جريدة المدينة المنورة ع ٢٤ ربيع الأول ١٤١٥هـ - أغسطس ١٩٩٤م ص ١٨.

قيادة الوعي الثقافي من منطلق الالتزام فلم يكن نضالها متعسفاً أو متوتراً أو متشدداً.." [1]

" وقد ظل الإمام ابن تيميه نموذجاً وقدوة للمثقف الواعي والمناضل الذي فضح التلون الطائفي وكشف أخطاء توهيم الجماهير المسلمة ، عندما أبان البدعة وأوضح الحجة في مسار السلفية الصحيحة ، وأسقط الأقنعة عن كثير من دعاة الوسيلة أو تأليه الأفراد . "

أما مظاهرها في الإبداع فقد ظهرت فيما أبدع الشعراء وفق أسلوب القدماء وأغراضهم القديمة مع القليل من التصرف والتجديد في الشكل والأغراض مثلما فعل البارودي وشوقي وحافظ والجارم ومحرم .

أما مظاهر المعاصرة فقد برزت من خلال مستحدثات الفكر الغربي المتتابعة منذ الحرب العالمية الثانية ، وظهور المدارس الأدبية الحديثة مثل التعبيرية والطبيعية والرمزية والتكعيبية والدادية والسيريالية والملحمية والعبثية ثم التسجيلية والواقعية النقدية والاتجاه التاريخي في النقد أو الاتجاه النفسي أو الاتجاه الاجتماعي أو الاتجاه الفني والاتجاه الشكلاني أو الأسلوبي والاتجاه البنيوي والاتجاه السيميولوجي للنقد .. إلخ .. ومع تطور المجتمعات الغربية وتأزم " الإنسان في السنوات الأولى من القرن العشرين وصل إلى منعطف خطير ، وقبل بداية الحرب العالمية الأولى كان لدى المثقفين الغربيين إحساس عام بأن عملية التحديث قد وصلت بالإنسان الأوروبي إلى حافة الهاوية . ثم تكفلت حربان عالميتان طاحنتان بتأكيد الكارثة وأصبح إنسان أوروبا في أزمة حقيقية أو في ورطة حضارية وثقافية . وقد تمثلت هذه الورطة في التغييرات الجذرية التي حدثت في العلاقات الإنسانية من ناحية وفي القيم المعرفية من ناحية ثانية " [2]

---

[1] جيل كيبان ، ديان ديشار ، المثقف المناضل في الإسلام المعاصر ، ترجمة : بسام حجار (جدة ، دار الساقي ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤م

[2] د.عبد العزيز حمودة ، " الحداثة .. والمسرح العربي " (عالم الفكر الكويتية) مج الحادي والعشرون ، العدد الثاني ، أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٩١م ، ص ٥٤ .

وتبعاً لهذه التغيرات تغير الكثير من المفاهيم الثقافية وأصبحت لها إشكاليات، لعل أبرزها إشكالية الإطار المرجعي للثقافة ، وإشكالية التحديث والحداثة وإشكالية الأصالة والمعاصرة وأصبحت للثقافة سلطة تناطح سلطة الحكم في العديد من الدول نتيجة لتسييس الثقافة .. ولا شك أن ذلك كله قد انعكس على الثقافة العربية حيث شكل أزمة لدى المثقف العربي المعاصر الذي وجد نفسه في مواجهة سلطة الدولة مرة ، وتابعاً لها في مرة ثانية ، أو مزدوج الولاء تجاه كل من السلطة والجماهير في مرة ثالثة أو ، يعيش في عزلة في مرة رابعة[1] .

ولاشك أن الثقافة العربية المعاصرة تعيش أزمة الهوية الثقافية . أزمة التنمية المتعنتة ذلك " أن التنمية الثقافية المتعنتة والحتمية الثقافية ، والعلمية والاجتماعية هي جزئيات كل منها على طريقتها الخاصة - تبريرات لمدنيه نسيت أي الأسئلة يجب أن تسأل نفسها . وقد أدت هذه الاتجاهات إلى تبلد الإحساس لوجود شئ إنساني عام يتمثل في الحاجة والصراع والإشباع ، وهو الإحساس الذي عبر عنه الفن والدين في الماضي أفضل تعبير "[2]

وإذا كانت الثقافة قد نحت منحى الالتزام وفق ضوابط اجتماعية ودينية تقيد بها المثقف في المملكة عن قناعة نابعة من عقيدته فإن ذلك ما حرصت وزارة الإعلام السعودية على مراعاته في ظل ضوابط يلتزمها جهازا التليفزيون والإذاعة السعودية .. أهمها :

١- عدم المساس بالدين أو بعلمائه أو ما يمثل سلطة الدولة .
٢- عدم الإساءة إلى أي مهنة أو عمل شريف .
٣- عدم المساس بأي جنس أو لون أو عقيدة .

---

[1] انظر .. " المثقفون والدولة " (ندوة) أقامها المجلس الأعلى للثقافة في الفترة من ١٤ - ١٦ نوفمبر ١٩٩٣ م احتفالاً بالذكرى المئوية لرحيل " علي مبارك " (١٨٢٣ - ١٨٩٢) رائد التحديث في مصر . مجلة أدب ونقد العدد ١٠١ - يناير ١٩٩٤م (القاهرة حزب التجمع التقدمي الوحدوي - يناير ١٩٩٤ ، ص ص ١١٤ - ١٢٨ .

[2] اشلي مونتاغيو - البدائية - سلسلة عالم المعرفة ع ٥٣ الكويت رجب - شعبان ١٤٠٢ هـ - مايو / آيار ١٩٨٢ م) ص ١٥٦ .

٤- عدم المساس بقدسية الزواج والتقاليد المتوارثة مثل احترام الأكبر والعطف على الأصغر .

٥- عدم التعرض لذوي العاهات الجسمية أو النفسية أو الخلقية بما يحرجهم عند إذاعة مادة تتعلق بهم.

٦- في مجال الإعلان التليفزيوني لا يجوز الإعلان عن المشروبات الروحية أو التدخين والأدخنة .

٧- فيما يتعلق باللغة المستخدمة في البرامج عدم استخدام عبارات (أفعل تفضيل) " هذا أفضل - ذاك أحسن - تلك أجمل " وتجنب استخدام الألفاظ السوقية والنابية والمبتذلة .

٨- البعد عن استعراض المجلات أو الكتب المتعلقة بالأبراج والطوالع والبخت والتنبوءات

٩- عدم الإعلان عن المواد الكيماوية .

١٠- عدم الإعلان عن أي فيلم أو مسرحية إلاّ بموافقة وزارة الإعلام .

١١- عدم الإعلان عن عيادة أو أدوية إلاّ بموافقة وزارة الصحة .

١٢- عدم الإعلان عن سلع وألعاب تخص الأطفال بطريقة تضر الأطفال .[١] [٢]

فلنا أن نلاحظ في ظل هذه المحاذير الإثنتي عشرة التي تسوّر المحتويات الثقافية التي تبثها القنوات الإذاعية والتليفزيونية في المملكة بسياجها مدى التقطير الرقابي الذاتي أولاً - الذي يضعه للبرنامج الثقافي حتى لا يصطدم برنامجه بذلك السور الانضباطي البرامجي . هذا إلى جانب التقطير الرقابي الإداري الرسمي المتمثل في الرقابة على المصنف الفني - وهو النظام المتبع في إذاعات العالم -

---

[١] يوسف محمد قاسم ، ضوابط الإعلام في الشريعة الإسلامية وأنظمة المملكة العربية السعودية (الرياض ، جامعة الرياض ، عمادة شؤون المكتبات ١٣٩٩هـ) .

[٢] أيضاً : محمد صبحي ، تليفزيون المملكة العربية السعودية ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م .

ولا شك أن الرقابة الذاتية ميزة اكتسبها المعد والمثقف السعودي من التزامه التام المعروف بعقيدته ونظم دولته . مما لا يتيح للمفاهيم الثقافية الغربية والدخيلة التي لا تتناسب مع بيئته ومجتمعه وعقائده أن تمر عبر قنواته الاتصالية والإعلامية والثقافية .

هذا إلى جانب انشغال المثقف السعودي بقضايا فكرية أهم وأعمق من قضايا المفاهيم الثقافية التي يشغل الغربيون أنفسهم بها .

المحور الثالث :

المفاهيم الثقافية السائدة ومظاهرها في الحياة الثقافية السعودية :

قلت فيما سبق إن المفاهيم تتغير تبعاً لتغير المجتمعات وتطور توجهاتها ومعطياتها الفكرية والثقافية واتساع محيطهما : لذلك فإن " المفاهيم مثل الكائنات الحية تتوالد وتتنامى فتشب وتكهل وتشيخ وتموت ، ثم تبعث من جديد . والمتتبع لتاريخ مفهوم من المفاهيم في مجال من المجالات العلمية يلحظ تلك التغيرات التي طرأت على المفهوم الواحد .. فمع أن الأصل في المفهوم هو أنه الصياغة المعرفية النظرية النهائية للاستنتاج العلمي في مجال من المجالات أو قضية من القضايا الفكرية لحقل من حقول المعرفة الطبيعية أو الإنسانية سواء أكانت حية أو حدسية : إدراكية أو ظنية ، إلا أن كل عصر من العصور الثقافية لا يتعامل مع المفاهيم الفكرية والعلمية والثقافية السائدة في العصر الثقافي السابق .. بوصفها قانوناً فكرياً حاكماً يضبط المعرفة ويحفظها في أطرها ويحفظ لها عناصرها في كل حقل من حقول العلوم الطبيعية أو الإنسانية – كل على حده – حتى لا تنساح المفاهيم وتختلط مع بعضها البعض أو تتداخل ، مما يتعذر معه القياس الذي يمثل الأصل الوظيفي للمفهوم ، ويشكل الأساس المنهجي للمعرفة ومعلوم أنه مع كل اكتشاف علمي يتغير المفهوم . أي .. تغير حدود المعرفة الخاصة بكل نتيجة علمية معرفية مكتشفة بما يميزها عن غيرها من الحقائق المعرفية المختلفة ، ويحوطها بإطار ذلك العلم . وهو إطار ثابت ومستقر ، إلى أن تكتشف حقيقة علمية إضافية أو جديدة في

الحقل نفسه ، مما يستلزم تغييراً في المفهوم السابق ، بما يشكل إطاراً معرفياً جديداً يسجل خصائص تلك النتيجة العلمية الجديدة المكتشفة .

ولقد مر بالحياة الثقافية العربية العديد من المفاهيم العلمية والثقافية .. منها التراثي العربي ، ومنها العصري ، منها المحلي - العربي - ومنها الوافد - الأجنبي - ومنها ما التصق بالحياة الثقافية العربية تبعاً لتقبل البيئة لهذا المفهوم وحاجته إلى القياس وإلى التجدد .

ولهذا تفاعلت بعض المفاهيم الثقافية في بيئة عربية مع الحركة الثقافية ، ولم تتفاعل مع الحركة الثقافية في بيئة عربية أخرى أو تفاعلت ففي عصر ، ولم تتفاعل في عصر سابق على ذلك العصر .

ومن المفاهيم الثقافية على سبيل المثال لا الحصر ، يمكن الوقوف على ما يأتي :

الأصالة - المعاصرة - الحداثة - التحديث - التبعية - الهوية - الخواء - العمق - الاغتراب - التغريب - التراث - الرؤية - القدوة - الاقتباس - الانتماء - التقليد - الوسطية - الأطر - الخطاب - التأصيل - التهميش - المداخلة - المشاركة - الفاعلية - الاجتهاد - اللامبالاة - اللاانتماء - التجهيل - التنوير - السيادة - المستقبلية - الجمود - التغيير - فكل تلك مفاهيم تداخلت بين عالم الثقافة وعالم الاقتصاد وعالم السياسة وعالم الاجتماع . غير أن بعضها التصق بعالم الثقافة وأصبح جزءاً من حركتها بوصفه وليد بيئتها ومناخها وتفاعلاتها الميدانية والفكرية والعلمية مثل مفهوم : الأصالة - المعاصرة - الاغتراب - التراث - الرؤية - الاقتباس - المداخلة - التجهيل - التنوير - المستقبلية - الحداثة .

ولا شك أن (الأصالة والمعاصرة والمستقبلية والحداثة والاغتراب) هي أبرز المفاهيم الثقافية المشتجرة في عالم الثقافة العربية المعاصرة .

ولقد ظهر هذا الاشتجار بين المثقفين العرب المعاصرين في بلاد عربية مثل مصر أكثر من غيرها ،إلاّ أن ذلك ظهر شاحباً في بلاد أخرى في حين أنه ظهر هامشياً في بعض البلاد العربية مثل بلاد الخليج العربي .

لكن قبل الوقوف عند تعليل ذلك أرى ضرورة الوقوف عند بعض من هذه المفاهيم :

الفاعلية الثقافية :

هي قدرة الثقافة على تحويل الطاقات الفكرية والمعرفية المخزونة في اللاوعي إلى إنتاج فكري وإبداعي نافع ليس للمجتمعات المحلية فحسب ولكن للإنسانية بعامة . ويقسمها مسفر إلى فعالية روحية وفعالية علمية ، ويرى أن الفاعلية الروحية إذا لم تتحول إلى خير للمجتمع فإنها تصبح " عزلة ورهبانية " [1] أما الفعالية فتستخدم بكثرة في " علم الديناميكية الحرارية " فيما يتعلق بقدرة آلة معينة على تحويل صورة من صور الطاقة إلى صورة أخرى " ، ففي هذا المجال تعرف " الفعالية " لآلة الاحتراق الداخلي مثلاً على أنها نسبة العمل الميكانيكي " الذي تقوم به الآلة إلى الطاقة التي أنتجها الاحتراق الداخلي .

ويؤكد القانون الثاني للديناميكية الحرارية أن هذه النسبة لا يمكن أن تبلغ الواحد الصحيح ، أي أنه لا يمكن تحويل الطاقة الحرارية إلى عمل من غير أن تفقد جزءاً من هذه الحرارة [2] وإذ نقف على تعريف الفاعلية ننطلق منه إلى محاولة قياس مدى فاعلية بعض المفاهيم الثقافية مثل الأصالة والمعاصرة والمستقبلية والحداثة والاغتراب ومدى الحاجة إلى مواجهة الآخر تحقيقاً لمبدأ الأمن الثقافي .

---

[1] مرجع سابق ذكره ، ص ١١٧

[2] د. سيد دسوقي حسن ، د. محمود محمد مسفر ، ثغرة في الطريق المسدود ، (القاهرة ، دار آفاق الغد ، ١٩٨١م) ص ٩٥ .

بين مفهوم التأصيل ومفهوم الأصالة :

التأصيل :

هو الرجوع بالفروع إلى أصولها ، فالأصل يمثل البنية الأم ، التي تتفرع منها عدة بنى تمثّل في مجموعها الأسس التي تقوم عليها الكتابات البحثية والكتابات المنهجية في النقد .

والتأصيل العلمي لا ينبع عن حماس للقديم بقدر ما يعنى اتباع الطرق العلمية في البحث والدرس ، كتحقيق المادة القديمة على هدى منجزات النقد ، والنقد الحديث بأسلوب علمي رصين لإعادة النقد المحلي نظرياً إلى ساحة الدراسات الأدبية والفكرية العالمية .

أما الأصالة :

فهي مصطلح ثقافي أدبي ، حيث يلجأ المبدع إلى التراث ليقتبس قيمه النافعة ليفيد منها مجتمعه ، وذلك في مواجهة قيم الحضارة المعاصرة التي يرى إخلالها بقيم أمته ومعتقداتهم وعاداتهم ، وكذلك رغبة في الحفاظ على ذلك التراث القومي .

إذن فمفهوم الأصالة قد ارتبط بمفهوم القومية أو هو المقابل الثقافي لمفهوم القومية الذي يعد مفهوماً سياسياً ، فهما وجهان لعملة واحدة ، إذ حين يوجد مفهوم القومية وتقوم الدعوة للقومية يبرز مفهوم الأصالة ، وحين يغرب مفهوم القومية أو يأفل نجمه في مجتمع ما وفي زمن ما ، فإن مفهوم الأصالة يحتجب لتظهر مفاهيم أخرى كالحداثة وكالمستقبلية .

بين مفهوم الحداثة ومفهوم المعاصرة

ومفهوم التحديث ومفهوم المستقبلية

من المقطوع به أن الحداثة شئ والمعاصرة شئ آخر والتحديث شئ ثالث والمستقبلية شئ رابع .

أما المعاصرة :

فهي أن تعيش أمة ما العصر .. وتتجاوب معه بجوهر عقيدتها ومقوماتها بانفتاح لا انطواء فيه .. وبمواجهة لا انزواء معها .. وبشجاعة لا خذلان بها .

والتحديث :

هو التطور التقني والتطور الحضاري لأساليب الحياة ، وهو سابق على الحداثة .. فلا حداثة دون تحديث .

في حين أن المستقبلية :

هي دعوة ظهرت في إيطاليا في مطلع هذا القرن ، حيث نادى أصحابها برفض القديم على الإطلاق والأخذ بالجديد فحسب حيث اعتقدوا أن تحقيق الغد والوصول إلى مرحلته يعني ببساطة رفض القديم بل تحطيمه .

والحداثة :

وهي ذلك المفهوم الثقافي الذي طال الجدل حوله في الأوساط الثقافية العربية فقد أثار كثيراً من الجدل حوله عند نشأته وتغير ذلك المفهوم في عصرنا فلقد كتب " نيتشه " في عام (١٨٨٢م) قائلاً إن الفنان الحديث يلقي بنفسه في أحضان الماضي " لأنه يحتاج التاريخ باعتباره المخزن الذي تحفظ فيه كل الأزياء . ويلاحظ الفنان أنه لا يوجد زي يناسبه .. فيستمر في تجربة زي آخر وآخر " ويقول د. عبد العزيز حمودة ليعرفها : " الحداثة بصفة عامة هي التعبير بأشكال أدبية وفنية جديدة عن التغيرات في العلاقات الإنسانية التي تتبع التغيرات المادية أو التحديث "

ويضيف " لا توجد حداثة بدون تحديث وإن كان العكس ممكناً بالطبع " [1]

---

[1] د. عبد العزيز حمودة ، " الحداثة والمسرح العربي " (عالم الفكر الكويتية) مج ٢١ ع٢ – أكتوبر / نوفمبر / ديسمبر ١٩٩١ص٥٥

ولقد تطور مفهوم الحداثة حتى أصبح يعني العدمية - خط المعاداة المرة للحضارة رفض الثقافة . وهي الإطار الذهني للفجيعة والغربة و العدم عند الإنسانية .

ويصف الناقد الإنجليزي " أرنولد " العناصر الأساسية للحداثة بأنها قوة اللاعقلانية والفوضى والاكتئاب الذاتي العميق والقوى الاجتماعية .

وخلاصة الأمر : تتضح في هذه النتائج :

أولاً : مفهوم الحداثة :

بوصفها تعبيراً فنياً يرتبط بالفنون والآداب . ولما كان الأدب قد ارتبط بالنص المكتوب قبل أن يجسد عملاً فنياً في مجال الرواية أو القصة أو المسرحية عن طريق السينما أو الإذاعة أو التليفزيون أو المسرح ، وكانت غالبية السهرات والمسلسلات والأفلام السينمائية والتليفزيونية هي إنتاج عربي غير خليجي ، غير سعودي - في الغالب الأعم .

أو أجنبية مترجمة أو مدبلجة أو في لغتها الأجنبية فإن الحداثة إن وجدت في أسلوب إحدى هذه الأعمال الدرامية فليس ذلك يدل على تأثر الحركة الثقافية السعودية أو الخليجية بمفهوم الحداثة .. من أن كثير من عناصر التحديث قد وجدت فيها .

ثانياً :

قد يظهر التأثر بمفهوم الحداثة في شعر واحد من الشعراء الخليجيين أو السعوديين أو كتاب المسرح ولكن ذلك لا يحسب على البرامج الثقافية الإذاعية بحال لأنه لا يشكل اتجاهاً سائداً في الخطط البرامجية وإنما يدخل ضمن محاور النقاش أو الجدل الثقافي المتضمن في أحد البرامج الثقافية . وهي على كل حال برامج من إنتاج مصري أو سوري أو أردني أو لبنانية -غالباً- من الناحية الفنية لا الاقتصادية .

ثالثاً :

إن المجتمع الخليجي وكذلك المجتمع السعودي إذ يهتم بالبرامج الثقافية وبثها في الإذاعة والتليفزيون عبر القنوات المحلية أو الفضائية العربية على

اختلاف مصادر إنتاج هذه البرامج العربية غير الخليجية أو الأجنبية لا تركز على المفاهيم الثقافية في نشاط تخصصي إبداعي أو غير إبداعي ، لأن المثقفين الخليجيين والسعوديين على وجه أكثر خصوصية - مشغولون بقضايا مصيرية تتعلق بوجود الإنسان العربي الخليجي أو السعودي نفسه تتعلق بجوهر وجوده .. بكينونته . في حين أن المفاهيم الثقافية تدخل ضمن إطار صيرورة ذلك الوجود الثقافي (كيفية التعبير وكيفية التفكير وأساليبها) في حين أن المثقف العربي .. ما زال - على الوجه الأعم - والخليجي والسعودى - على وجه الخصوص - يناضل من أجل الحصول على حق التفكير وحق التعبير ، فيصبح من غير المنطقي الانشغال بأساليب التعبير المعاصرة أو غير المعاصرة قبل امتلاك حق التعبير ، بل حق التفكير نفسه - أولاً - وقبل أي شئ آخر .

إن القضية عندئذ لا تدور حول المفهوم الثقافي السائد ، تدور حول حق المثقف العربي - أولاً - ثم العربي الخليجي والسعودى - ثانياً - في التعبير وحدود هذا الحق قياساً على معتقداته الدينية وتقاليده وعلاقة المثقف بالحكم . هل من حق المبدع أن يعبر عن أفكاره، أحاسيسه ، معاناته ، عن الفكر الجماهيري العام ومعاناته .. هذه هي القضية الحالية في حقل الثقافة العربية الخليجية والسعودية. وحين توجد إجابة إيجابية عن هذا السؤال تحين الخطوة الثانية .. وهي البحث عن الأساليب المناسبة أولاً للتعبير عن ذلك ، ثم الترف في استخدام أساليب جديدة غريبة - موضة -

فما هو الأسلوب الأدبي الفني الأمثل للتعبير عن القضايا والأفكار والأحاسيس والقيم بما يلائم مجتمعات شبه الجزيرة و الخليج العربي - لأنها ليست ذات بيئة ثقافية واحدة مع أنها ذات وحدة جغرافية وتوجه سياسي واقتصادي واجتماعي وتعليمي متوافق ومتجانس في ظل سياسات (مجلس التعاون العربي الخليجي) إلاّ أن التوجهات الفكرية والنظرية للمثقف الخليجي شئ والتوجهات السياسية شئ آخر لأن المثقف غالباً ما يكون في جانب مواجه للتوجهات السياسية الرسمية في صالح الوطن نفسه وليس ضده .. بالإضافة إلى تباين التوجهات الثقافية

الخليجيـة مـن بيئـة إلى بيئـة أخـرى .. فالبيئـة السـعودية وتوجهاتـها الثقافيـة غـير التوجهات الثقافية الكويتية أو القطرية أو البحرينية أو الإماراتية أو اليمينية أو العمانيـة فما يلزم به المثقف السعودي ويلتزم به طواعية لا يلزم به مثقفو الكويت .

رابعاً :

إن طبيعة البرامج الثقافيـة الـتي تعـرض للفكـر وللثقافـة العميقـة والرفيعـة والمتخصصـة ، والفن والأدب وهـي ما تشكل في مجموعها (المعرفة الإنسانية هـي برامج متعاقد عليها أو مستوردة مـن دول عربيـة غير خليجيـة أو أجنبيـة وهـي موضـع المراجعة فيما يخص موضوع بحثنا (المفاهيم الثقافية) .

خامساً :

عن البرامج العلمية التي تعرض المعرفة الطبيعية هي من إنتاج دول أجنبية غير عربية وغير إسلامية . وهي تقدم إما مترجمـة في لغتنا العربيـة ، وإما مدبلجـة فيـها وإما في لغاتها الأصلية بتعليق عربي. وذلك بعيد كل البعد عن مفاهيم الحداثـة وغيرها .

سادساً :

إن البرامج الثقافية الإرشادية (التنموية) هي وحدها التي تنتج محلياً في دول تعاون الخليج العربي . حيث لا تحتاج إلى محاور فكرية عميقة أو لقاءات فكريـة لكبار المفكرين أو الأدباء أو النقاد وإنما تعتمد على المعلومات وكيفية عرضها من خلال أسلوب شيق أو موضوعي مقبول ومفهوم . لذلك اتسمت البرامج الثقافيـة الإرشادية أو التنموية الخليجية بالبساطة وفقر الإنتاج والأسلوب ومن ثم ابتعدت عن تلك المفاهيم الثقافية السائدة .

الفصل الثالث

مسرح العثيم بين الذاتية والموضوعية

أولاً : السيرة الذاتية للكاتب

هو محمد بن عبد الله العثمان العثيم ، من مواليد بريده بالمملكة العربية السعودية سنة (١٣٦٨ هـ - ١٩٤٩م) .

حاصل على درجة الماجستير في الصحافة المطبوعة - إعلام من جامعة ولاية كاليفورنيا الحكومية في مدينة فرزنو كاليفورنيا - الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩٨٥م - ١٤٠٥هـ يقوم بتدريس الإعلام ويشرف على مسرح كلية الآداب - جامعة الملك سعود ويدرب الطلبة في شعبة المسرح على الكتابة المسرحية وأصولها .

الأعمال الإبداعية والمشاركات المسرحية :

أولاً : كتب عدداً من المسرحيات التي شاركت بها المملكة العربية السعودية في المهرجانات الداخلية والخارجية وعرضت في أكثر من مهرجان منها :

١- مسرحية (السنين العجاف) ومثلت المملكة في مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي في القاهرة كما مثلت المملكة في أيام قرطاج المسرحية بتونس ، وأعيد تنفيذها في محافظة البحر الأحمر في جمهورية مصر العربية وقد أشاد بها النقاد .

وقد قالت عنها مجلة (آخر ساعة) المصرية أنها ضوء أخضر في عروض الموسم.

٢- مسرحية (البطيخ الأزرق) التي أخرجها التونسي عبد الغني بن طاره وقد مثلت المملكة في المهرجان المسرحي لدول الخليج العربي ومهرجان بغداد المسرحي ونالت بين عروض المهرجانين قدراً من النقاش حيث أعتبرها أكثر النقاد بما كتبوه خطوة بعيدة إلى الأمام في مسيرة المسرح السعودي .

٣- مسرحية (قبة رشيد) وهي استعراضية غنائية محلية أخرجها العراقي سمعان العاني ومثلت الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون في مهرجان الجنادرية في أحد أعوامه الماضية .

٤- مسرحية (المطاريش) وهي اجتماعية محلية شاركت بها جامعة الملك سعود في أحد مهرجانات الجنادرية ، كما أنها عرضت بمصر وهي من إخراج السوداني (عثمان قمر الأنبياء) .

٥- مسرحية (الهيار) وقد مثلت المملكة في مهرجان القاهرة التجريبي الدولي بإخراج المصري أبو بكر خالد .

٦- مسرحية (حلم الهمذاني) وقد مثلت في جامعة الملك سعود وعرضت في مهرجان الجنادرية (١٤١٥ هـ - ١٩٩٤م) وفي قرطاج بتونس ١٤١٦ هـ / ١٩٩٥م بإخراج د. أبو الحسن سلاّم أستاذ علوم المسرح بجامعة الملك سعود وبقسم المسرح بآداب الإسكندرية .

٧- مسرحية (تراجيع) دراما باللغة العربية الفصحى دخلت التجربة عام ٩٢ م في مهرجان الخليج في أبو ظبي ١٩٩٣م بإخراج المصري جمال قاسم .

ثانياً : مسرحيات تحت التنفيذ

أولاً : مسرحية (ديان عفراء) وهي مسرحية استعراضية غنائية من تجارب توظيف الموروث الشعبي في المسرح .

ثانياً : مسرحية (دليلة أم جديلتين) وهي كوميدية .

ثالثاً : مسرحية (يموتون بالغباء) لم تنفذ .

رابعاً : مسرحية (سلوم يكتب) الثانية من ثلاثية (شاهي حلو شاهي مر ..) ، لم تنفذ .

خامساً : مسرحية (المزاد العلني) تحت قراءة لجنة التنفيذ لإحدى القطاعات الأهلية .

سادساً : مسرحية (الحرب السفلى) عن الحروب العربية وهي تعكس مسألة غزو عراق صدام لدولة الكويت بأسلوب غير مباشر .

الأعمال السينمائية والتليفزيونية :

كتب محمد العثيم الدراما التليفزيونية أيضاً منذ أن عمل مذيعاً ومعداً بتليفزيون المملكة في منطقة بريدة وذلك قبل عمله مدرساً بجامعة الملك سعود بالرياض حيث كتب:

١ - سيناريو فيلم عن فتح الرياض ، وهو فيلم تاريخي يحكي قصة فتح الرياض على يد المغفور له الملك عبد العزيز بن عبد الرحمن الفيصل آل سعود طيب الله ثراه.

٢- سبعة سيناريوهات وقصص اجتماعية للتليفزيون السعودي وقد نفذ بعضها وعرض تحت عنوان (هذه مشكلتي) .

٣- التعليق الشعري للفيلم الذي أخرجه عبد الله المحيسن والذي يوزع في سفارات المملكة في الخارج بعنوان (صور من التراث الشعبي السعودي) .

٤- فيلم وثائقي إعلامي في منظومة (سعودي) عن مدينة الطائف والذي عرض في التليفزيون السعودي .

٥- سهرتين تليفزيونيتين تحت التنفيد .

٦- مسلسل بعنوان (دنيا وناس) تحت التنفيذ

٧- مسلسل بعنوان (يوم عليك) وهو مخطوط .

ثالثاً : المهرجانات والندوات المسرحية

عمّد من قبل الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون للمشاركة في مهرجانات أو تلبية لدعوات من مهرجانات عربية للمشاركة وقد شارك في العام ١٩٩١م في ندوات مسرحية بالدمام (جمعية الفنون) وفي الرياض في النادي الأدبي وله كتابات في الصحف ومشاركات تتعلق بقضايا الثقافة بوجه عام والمسرح بوجه خاص .

ثانياً : محاورات وكتابات نقدية صحافية عن أعمال العثيم الدرامية

تناولت الأقلام النقدية الأدبية أعمال العثيم الدرامية وقد كانت جريدة الرياض في مقدمتها ثم تلتها جريدة الجزيرة فجريدة (رسالة الجامعة) التي تصدر

عن جامعة الملك سعود - قسم الإعلام ، ومن المجلات ، مجلة " الجيل " والملاحق لبعض الصحف كملحق صحيفة " المدينة " وجريدة عكاظ السعودية ومجلة اليمامة التي تصدر في الرياض وجريدة الشرق الأوسط ومجلة المسرحي القطري ومجلة " آخر ساعة المصرية " ومجلة صباح الخير المصرية وجريدة الحياة . ونشرت له مجلة (تياترو) المصرية نصه المسرحي "السنوات العجاف " ممهداً له بدراسة للناقدة السعودية (ملحة عبد الله) خريجة المعهد العالي للفنون المسرحية. بالقاهرة .

احتفى النقاد احتفاء كبيراً بمسرحية (المطاريش) ففي جريدة الرياض [1] كتب ناقد عرض مسرحية (المطاريش) : " مطاريش الجامعة يؤكدون صلابة وثبات مسرحهم " وقد جاء فيه تحت عنوان فرعي للمقال النقدي " علوان المنهزم يتاجر بالأرض وأهل القرية " : " وتعتبر المسرحية الأولى التي يتبناها مسرح جامعة الملك سعود باللهجة المحلية إذا ما استثنينا المشاهد التي يقدمها الطلبة .. كما أنها السنة الثانية التي تشارك فيها الجامعة بعمل محلي مستفيدة من التجربة السابقة " .

فكرة المسرحية :

تدور فكرة المسرحية حول اصطدام المجتمع القروي بأفكار مستوردة تؤدي إلى فصام اجتماعي يعززه تصرف فردي غير مسئول وهي نقد اجتماعي في إطار كوميديا الموقف التي لم تتعد على بنية الجدية وتدور أحداثها الرئيسية في صحراء بعيدة عن العمران حيث تتوقف السيارة بسبب المخاض الذي عاجل إحدى السيدات وهي في طريقها إلى المدينة.. وعندما يحتدم صراع المصالح الشخصية تطرح المسرحية الموقف بين قطبي الصراع علوان (علي مسامح الشمري) و سليمان (صالح العمري) وظل الجانب الأول وهو شاب موظف اسمه علي تواجد في القرية في ذلك اليوم ثم حامد الذي لم يجد مبرراً لأن تلد المرأة في الصحراء لأنه يخاف على طفله الوليد من هوام الأرض .. وعزوز الإمعة الذي لا يفقه شيئاً ..

[1] جريدة الرياض ، العدد ٧٥٨٥ في ٢٣ شعبان ١٤٠٩ هـ ص ١٩

وعائش نموذج الرجل الكبير الذي يلقط عيشه بالكفاف من خلال قيامه مع زوجته حجة بالأدوار الاجتماعية .. ويمثل مع الطفل طارش منظور التواكل وعدم الانتاجية في مفهوم علوان المنحرف إدارياً والذي يتملكه رعب جنوني من ذئاب وهمية تتجسد حقيقة عند احتدام الصراع

الشخصيات الرئيسية :

يقول مؤلف العمل محمد العثيم : إن المطاريش ليست مسرحية فلكلورية ويؤكد أن هذا عمل جاد يحمل رسالة ومضموناً برغم مظهره الكوميدي ولهجته المحلية ويضيف بأن شخصيات العمل مدروسة بأبعادها النفسية المعادة كما هي الحال في علوان المتناقض وحامد الذي هو نموذج سالم يحيا ليعيش لكنه في صراع أزلي مع الطبيعة لا يلبث أن يتحول إلى صراع حقيقي مع الثقافة الوافدة في اللحظات التي يخطف علوان ابنه الوليد .. أما سليمان فهو ذلك الموقن بأن العدل فوق الدليل وأن أرض المحكمة صلبة إلى أن يتوافق الحق مع العدل حتى لو لم يوجد الدليل . ويبقى عزوز الذي تمر من خلاله العواطف فيفقد توازنه في النهاية إلى درجة الهذيان وينتشله على الذي يعود لجذوره ويتزوج ابنة عمّه ويزرع أرضه . ويضيف المؤلف ان المسرحية عمل جاد بما يجعله يتوافق مع نمط المسرح في جامعة الملك سعود . .

الديكور :

قام بتصميم الديكور للمسرحية مهندس الديكور عصام ويقوم الديكور على لوحتين أساسيتين إحداهما للقرية قبل السفر والثانية الصحراء حيث تتوقف السيارة قرب جبل وتؤكد ألوان الديكور وخطوطه الحياة قبل خمس وعشرين سنة من الآن حيث الطريق الصحراوي وبعد المسافات وديكور المسرحية واقعي بسيط .

الملابس :

يلبس الممثلون ملابس متفاوتة روعي فيها حمل مضامين العمل ولم يقتصر اللبس على الثوب المحلي فحسب .. ولا يوجد في المسرحية أية إكسسوارات لافتة للنظر غير الاحتياجات العادية لمجريات القصة .

وفي مقال نقدي آخر : في جريدة الرياض [1] يكتب سالم الشريف عن المطاريش : " علي مسامح يرتقي بعلوان ويعري أرضيته الهشة " ويكشف فيه عن أن العثيم يؤمن بحوار الصحراء ويترك القرار للمطاريش ، وفي زاوية أخرى تبقى مسرحية المطاريش رمزاً للعمل الجاد الذي يحاول من خلاله المؤلف الوصول إلى القاعدة الجماهيرية المسرحية ليس فحسب في إطار الحرم الجامعي ولكن وهو المهم الوصول إلى الناس بجميع مستوياتهم .. فاللهجة المحلية ، التي تبنتها الجامعة في مسرحها منعطف جيد في سبيل التواصل المسرحي .. والمطاريش التي اعتمدت على ممثلين هواة من طلاب الجامعة فإنها تقود حركة مسرحية جديدة فنحن ندرك جيداً أن ممثلي الجامعة هم من الهواة وتجاربهم المسرحية قليلة بالإضافة إلى وضع الطالب الممثل داخل الجامعة فهو الآخر له التزاماته الدراسية من امتحانات ومواعيد محاضرات وبروفات المسارح إذا نرى ما قدم من عرض المطاريش جهداً شبابياً خاصاً بالممثلين .. وعندما نتحدث عنهم وعن عرضهم فعلينا ألا نحاكمهم أو نتعامل معهم كمحترفين أو أصحاب خبرة طويلة بالمسرح وخاصة إذا عرفنا أن أعمالهم المسرحية محدودة جداً .. كما أن الحضور الجماهيري الكبير غير المتوقع كان له تأثير مباشر على أداء الممثلين إذا استثنينا الفنان علي السعيد وهو ممثل متمكن وله تجارب طويلة وأيضاً الفنان علي مسامح صاحب التجربة المسرحية الواسعة بالنسبة لزملائه .

تميزت حركة العرض بالبطء ونوع من الرتابة . وكانت مساحة المسرح كبيرة بالنسبة للحدث وعدد الممثلين فلم تستغل بعض المواقع وهنا عيب من إدارة المسرح والمخرج لو قدما العرض بالمسرح الصغير وليس بالمسرح الرئيسي الكبير حتى يتمكن من السيطرة على العرض . والمؤثرات الصوتية المتواضعة والموسيقى

---

[1] جريدة الرياض ، ع ٧٥٨٥ ، نفسه ، ص ١٩

التصويرية التي أبعدت من العروض المسرحية بالجامعة أحدثت خللاً وخاصة لضبط حركة الممثلين وتغطية بعض الفراغات .. مثلاً علوان كان يتحرك بشكل جيد لكن جمال الحركة ضاع مع انعدام الموسيقى المرافقة للحركة كذلك بعض المشاهد والحوارات افتقدت إلى الموسيقى ونحن هنا لا نعدد مزايا الموسيقى في العرض المسرحي لكن في مسرحية المطاريش سيطرت حالة الصمت المتعددة لو استخدمت الموسيقى لسدت بعض الخلل والثغرات .. المخرج عثمان قمر الأنبياء كان يرتكز على الكلمة في التعبير لما يشعر بقوة النص وكان هذا على حساب اللوحات والحوارات الجامدة . نحن لا نقول إن المخرج أهملها متعمداً لكن ضيق الوقت والالتزامات الدراسية للممثلين والنسبة العالية من الهواة .

الفنان علي السعيد كان تقديمه جيداً و هذا يعود إلى رغبته الشديدة في مثل هذه الأدوار ولأثر شخصية " حامد " وقربها للسعيد .. فهو له رؤيا خاصة بمدرس القرية وطريقة تفكيره وحبه لزوجته . فكأنه درسها نفسياً قبل تقديمها فعندما يتحدث إلى زوجته وهي بالمخاض يسترسل بعبارات عاطفية تؤكد الرابط القوي بين المدرس والزوجة وحبّه للأطفال ..

لكن الطفل عند المؤلف يراه بزاوية أشمل فهو الرمز الذي رفعه حامد عالياً طوال الليل خوفاً عليه من العقارب وهو الرمز المستمر حتى بعد نهاية علوان وكما يقول حامد " جديد بالدنيا مدري فرح وألاّ حزن " عندما يغني فرحاً بقدوم المولود الأمل ..

والفنان صالح العمري " أبو محمد " حاول المؤلف أن يضعه في التيار المعارض لأراء وأفكاره علوان مدير الشركة الزراعية لكن المخرج جعل من " أبو محمد " دوراً تعقيبياً وليس فاعلاً .. يدافع عن القرية والأرض ومشاريع علوان

الاستثمارية . إنما جرده من المبادرة أو استخدام العنف برغم أن علوان استخدم السلاح وهددهم بالقتل .

ومسرحية المطاريش فجرت شخصية جديدة هي علوان كما فجرت فناناً ذا طاقة قوية الفنان علي مسامح حيث سيطر على العرض من خلال الحركة القوية و الواثقة والقدرة المتمكنة على المحاورة .. حيث أصبحت شخصية علوان صورة ضاربة امتصت نجاحات العمل .. في البداية لم نكن نتصور علوان جيداً ومع تصاعد الأحداث الدرامية للعمل بدأت شخصية علوان تفسح الأفق أمامها وتوضح ملامحها .. و علي مسامح طاقة مسرحية يتميز بالحضور المسرحي السريع والإلمام الكافي الذي يجعله يتحرك بحرية على خشبة المسرح .. كما أنه يتمتع بروح النكتة اللذيذة والذي يتوقع مستقبلاً أن يكون وجهاً مسرحياً له بصماته بالمسرح السعودي .. وبالفعل إن شخصية علوان قد " هضمها " جيداً علي مسامح وأضاف لها بعض لمساته الفنية .. والذين تابعوا العرض يقولون إن علوان شخصية مؤثرة أكدها " مسامح " وجسدها وخدمها كثيراً .

والمسرحية في شكلها النهائي نجاح لأطراف عدة ، نجاح للمؤلف كنص قوي نهض بالعمل وللطاقم التمثيلي الهواة حيث أعطتهم شحنة وإضافات مسرحية تكون خلفية قوية للأعمال القادمة وللمخرج كتجربة أولى تقريباً وتعاملاً جديداً مع اللهجة المحلية .. ونجاحاً كبيراً لجامعة الملك سعود في احتضانها لمثل هذه الأعمال القوية واللهجة المحلية ، والتي كانت قد رفعتها على الرفوف وقتاً طويلاً .. ونتمنى أن تكون بداية لمشوار طويل للنصوص المكتوبة بالعربية الفصحى واللهجة المحلية لدعم الحركة المسرحية بالمملكة وخدمة للثقافة الوطنية والتي تكون بالمحصلة النهائية خدمة لهذا الإنسان فمسرح الجامعة هو مسرح الناس سواء داخل أسوار الجامعة أو خارجه .

أما عبد العزيز الجار الله فيقول تحت عنوان : " علوان يمتص أهل القرية" [1] هناك بعض الشخصيات المسرحية التي تمردت على الدائرة التقليدية .. وقادها تمردها إلى مناخات أكثر ملاءمة وتعايشاً مع النجاح الحقيقي وتخطٍ للضبابية التي خنقت شخوص المسرح .

ومن هذه الشخصيات بالمسرح المحلي شخصية " علوان " التي فجرها مؤلف المطاريش محمد العثيم وحاول أن يشرحها ويدرسها دراسة دقيقة .. فهي ليست شخصية أسطورية أو من رجيع الخرافة والعالم السحري لكنها شريحة متوفرة في الأرض العربية والفنان علي مسامح في دور علوان استطاع أن يضيف لتلك الشخصية الإضافات التي تساعد في تماسك الشخصية ..

لهجة " علي مسامح " تلك اللهجة الشمالية مؤشر إلى أن الشخصية ليست دخيلة على الأرض العربية وأنها تنحدر من إحدى بقاع وطن من الخليج إلى المحيط وبالمقابل طريقة الكلام الاستعراضية والملابس والقبعة و الغليون والمهشه تؤكد على أن أجواءه ومناخه غربي وأنه تشبع بفكر غرب العالم .. فهو يتحدث عن الشركة والاستثمار وامتصاص الأموال وتدمير أهل القرية اقتصادياً وابتزازهم وأنه السيد القوي أمام طحالب لزجة ووجوه متعفنة ومجتمع متخلف وغبي كما أن " علوان " يردد دائماً " أن مصالح الشركة فوق الجميع وأن الجميع من أهالي القرية مسخرين لخدمة الشركة " والسيد القوي .. ومن جانب آخر فإن أهل القرية لهم قضاياهم الخاصة يرفضون الابتزاز وأن يستغلوا سخره لخدمة الشركة .. وعلوان بكل كبرياء وتطاول يقول للقرية انتم لا تدركون المرحلة .. هذه الشخصية التي قدمها المؤلف محمد العثيم لم تكن شخصية أسطورية لكنه بذكاء استطاع أن يفجرها ويمررها بقالب إبداعي .. ومن المشاهد اليومية من المحيط إلى الخليج ومن الخليج إلى المحيط تولد هذه الشخصية وتصطدم بها باليوم الواحد آلاف المرات ..

---

[1] جريدة الرياض ، ع ٧٥٨٥ ، نفسه ص ١٩

بعض ممن اغتسلوا بمياه الغرب العطرة يقولون أنتم لا تدركون المرحلة ونراهم يلعبون لعبة الاستثمار والامتصاص من فروة الرأس إلى أخمص القدم .. إذن هم يدركون امتصاص المرحلة علوان يقول على ألسنتهم عندما يخاطب أهل الأرض القرويين أنتم أغبياء متخلفون متقوقعون كتلة جهل جامدة .. ويتحرك علوان صوب الاستثمار وامتصاص القرويين باسم الشركة الزراعية ولا يعنيه موت الأطفال وقتل النساء وتدمير الأرض لأن مصلحة الشركة فوق الجميع وكل الاعتبارات .. و " علوان " بكل اندفاع وقوة عائد لاستثمار القرية واستنزاف أهل القرية فالوقت ليس في صالحه والشركة عليها أن تجهض كل الروابط القروية ليذوب الجميع داخل الشركة .. وعلوان " الرأسمالي " ينجح العثيم " المؤلف " في " اعطابه " من الداخل عندما جعل الحوار يدور في الصحراء وبالتحديد بمنطقة " العقربانية " أرض الذئاب والعقارب والتي يخافهما علوان الهش والمنهزم داخلياً برغم تسلطه على أهل القرية .. وعلي مسامح (علوان) تلقي تلك الشخصية بكل وعي وإدراك لأنه بالتأكيد قد تصادف بمن تلبسوها والشرائح التي تنتمي إليها .. فحاول أن يسخر منها وأن يعريها وذلك عندما يضطرب ويتمالكه الخوف فتتجسد على وجهه وخطاه ملامح اللصوصية والانزعاج والمراوغة وعلوان شريحة لها ألف وجه وأكداس الألوان لا تؤمن إلاّ بالامتصاص " وان تتحول الأشياء من حولها إلى محلب وأبقار ..والمخرج والمؤلف اتفقا على أن يختفي مؤقتاً عن مسرح الأحداث لكنهما حافظا على ألاّ يموت وهو تأكيد على استمرارية علوان .

وتحت عنوان " المطاريش ترنيمة من سيمفونية الإنسان الصاخبة في مسرح الحياة " كتب الناقد [1] بعد أن انتهى ذلك الصوت من جملته الأخيرة التي أراد بها أن يفضح عيبنا الجميل في توجهنا المخلص نحو المسرح وبكل ما يرتبط به من أدوات وإبداعات تنمو بين وقت ووقت .. ها نحن مرة أخرى نعلن كتابة مسئوليتنا من جديد بأننا سنركض خلف هم المسرح حتى يكبر هذا الهم ويصبح

---

[1] جريدة الرياض . ع ٧١١١ في ٢١ / ٩ / ١٤٠٩ هـ ص ١٩ .

بحجم المدينة ويتأصل في وجوه الناس وستشد أكتافنا أكتافكم إلى أن تدق كلمة المسرح ناقوسها معلنة عن تفاصيل المستقبل الذي يهمس لنا بأنه قادم .

المسرح .. المسرح .. فلنجعله الوسواس اليومي لعقولنا ولنتركه حديثاً يحرض به القلب علانية اللسان . ولنرفع الطاقية والغترة بالتحية لكل من يكتب أو يقدم لنا عرضاً مسرحياً يبعث فيه من جديد .

في الشهر الماضي كانت الجنادرية تتكئ قليلاً على جدار المسرح فتفسح له بعض الوقت من خلال مجموعة من العروض المسرحية (الكرة المضيئة) ومسرحية (المطاريش) و (قبة رشيد) فينفذ صوت الجنادرية عالياً بين الأرض والسماء وتوقظ جامعة الملك سعود سبات الساحة فتصنع للمجتمع المسرحية (عرض مسرحية المطاريش للأستاذ العثيم وعروض مسرحية أخرى تقام في هذه الأيام) كما تصنع له الطبيب والمهندس والإداري .

إننا مع الحدث الرئيسي أينما كان في هذا الوطن ومع عرّاف النص المسرحي أنّى هو .

وفي ذلك المقال يحاور كاتبه الأديب محمد العثيم الذي يجيب موضحاً :

لا أحاول الخروج عن واقعي المعيش وتلك الجوانب الإنسانية التي تختلج في داخلي .. ولكي أكون صريحاً معك فأنا لا أقرر أن أكتب بل أكتب ولعلي كنت محظوظاً - لو بالعكس لا أدري - بان عشت عالماً ينتقل من غاية البساطة إلى التعقيد ثم رأيت عوالم أخرى قد لا يتاح لكثيرين أن يروها في عمر واحد ... وهذه التجربة .. أو قُلْ التجارب هي ثروتي الحقيقية التي اغترف منها قصة الإنسان التي نواصل كتابتها .. والتي أمل أن تنصهر لتكتمل فأقدمها أفضل مما أقدمها الآن .

أما عن سؤالك عن إن كانت رؤيتي للتغير هي التي أكدت عليها في " قبة رشيد " .. فإنني أظن أن قبة رشيد تجربة أولى لي .. وربما تكون أول عمل أكتبه بقصد مع سبق الإصرار ... وكانت ملامحه الأولى قد بدت معي منذ عام ١٣٩٤ هـ

ولم أكن راضياً عنها في صورتها آنذاك لأنـي لم أكـن بقدرة كافيـة لاستيعاب التغير .. أما الآن فأقدمها على أنها ما أستطيع كمحاولة .. أما رؤيتي النهائية فلو أني اسـتطعت كتابتها كما اتخيلها لتوقفت عن الكتابة . لأني في ذلك الوقت أكون قد قلت كـل ما أريد قوله .. وأعود لأقـول إن محاولـة كـاتب قد لا تكـون رؤيتـه النهائيـة ولا أظـن أن هناك كاتباً يدعي أنه بعمل واحد يستطيع أن يختزل عالمه ..

□ هل تعيد كتابة مسرحياتك أكثر من مرة . وهل تعرضها على أصدقـائك قبل أن توافق على عرضها للناس؟

نعم .. فبعد أن تظل المسرحية في ذهني وقتا يطول أو يقصر .. اقتنص وقت فراغ كإجازة وأتفرغ لوضعها على الورق .. وهذا يأخذني زمناً يطول أو يقصر ، لكنـي قـد احتفظ بهذا الـورق للمراجعة وقد أمزقـه فـور الانتهاء منـه لأنـه ليس مـا أريـد .. وعندما أشعر أن العمـل في طـور الاكتمـال اقرأه على بعـض الأصدقـاء المهتمين .. وربما أشاروا عليّ بأمور غابت عن ذهني من الشكليات .. والحقيقة أني استفيد الكثير من نقاش أصدقائي في العمل قبل ظهوره للنور . بل إني قد أتحدث إلى بعضهم في الفكرة ..

□ يقال إنك لا تعتني بتفاصيل الحوار التي تديرها شخوص مسرحياتك، كذلك لا تعتني باختيار المفردات الأكثر عمقاً في بناء العمل الدرامي ؟

هذه التهمة أرفضها ، لأني حريص على الحوار وأن يكون معبراً عن سلوك الشخصية . بل نمطيتها المعيشة على أن لا يكون هناك اعتداء على الحبكة أو فكرة العمل .. وقد اضطررت في بعض مسرحياتي باللغة العربية للبحث عن مفردات من فصيح العـامي لا دارجها على لسان شخصية أو أخرى في سبيل رسم بعد الشخصية المعيش.

وكلماتي أيضاً لا أفترض فيها أن تذهب أعمق من الموضوع المعبر عنه لكي يصل إلى المتلقي بصورة كاملة .. افعل كل هذا بل أحرص عليه .. ثم يبقى استيعاب المتلقي لمعنى الكلمة هذا إذا كانت المسرحية معروضة .. أما إذا كان النـص مقروءاً

فأنا حتى الآن لم أعدّ أياً من مسرحياتي للقراءة وهو ما يستلزم مراجعة جزئية لما يسمى (الانقرائية) لأن الكلام الملقى على المسرح غير الكلام المقروء.

□ لاحظنا أنك تحاول لفت النظر إلى وجود عنصر نسائي داخل الأحداث من خلال توجيه بعض الحوار من قبل بعض عناصر المسرحية دون ظهور لها .. هل استثمر المخرج ذلك في إخراجه للمسرحية ، وهل وفق في إبراز المسرحية بتفاعلاتها ؟

كل ما يوجد في الحياة يوجد على المسرح فعلاً أو ضمناً . والناس على المسرح يتحدثون إلى بعضهم ..والحديث ليس للرجال فحسب بل لعلك تذكر القول المشهور عند الصينيين من أن المرأة أول من اخترع الكلام .. وإذا تحدث الرجل عن المرأة فليس ذلك عيباً . بل هو الواقع والحقيقة ، لأن النساء شقائق الرجال .. وفي المطاريش كانت هناك حوارات موجهة لامرأة وان لم توجد المرأة على المسرح .. ولكنها حوارات طبيعية لم تفتعل لذاتها بل جاءت بما يسهل غاية أو ينقل معلومة أو يرسم شخصية .. وكل الحوارات وجهت على افتراض أن " فطيمة " زوجة حامد .. و " حجة " زوجة عليش وأم عزوز .. و" ليلى " ابنة سليمان . كن موجودات خارج الرؤية فوجّه لهن الكلام في النص .. واعتقد أن المخرج الاستاذ عثمان قمر الأنبياء قد بذل جهداً مشكوراً في عمله في المسرحية ككل . واستغل كل الامكانات المتاحة لتقديم رؤية إخراجية خاصة به ولا أشك أن الجمهور الذي شاهد المسرحية قد استوعب رؤيته الخاصة في المسرحية .. أما أنا فلست بمخرج ولا ناقد ولا أستطيع أن أعطي أكثر من انطباع فيما عمله الأستاذ عثمان في إخراج " المطاريش " .

في جريدة الرياض أيضاً يحاور ثواب العتيبي الكاتب محمد العثيم تحت عنوان " المطاريش ترنيمة من سيمفونية الإنسان الصاخبة : " في مسرح الحياة " [1] ليعلن العثيم ، كنت أدير صراعاً " معملياً " معزولاً عن البيئة الطبيعية " وذلك عند تقييمه لتجربته المسرحية قبل نص (المطاريش) وهو يشعر بالامتنان لأمته في انتقالها السريع من البساطة إلى التعقيد : " اعتبر نفسي محظوظاً لأنني عرفت عالماً ينتقل من البساطة إلى التعقيد " وذلك أمر طبيعي لأن البساطة تكشف عن عالم مجرد و عفوي بينما يدل التعقيد على تشابك وحالات تجسد وحوار مع الطبيعة من أجل تذليلها الإنسان . وهو ما ينقص تجربتنا العربية ، يمهد ثواب العتيبي لمحاورته النقدية للعثيم بقوله : نحن الآن مع الأستاذ محمد العثيم الذي أشعل قناديل الساحة بمسرحيته (قبة رشيد) ومسرحية (المطاريش) و مسرحية (البطيخ الأزرق) التي ستمثل المملكة في مهرجان قرطاج المسرحي .. وبعد ثمانية أيام سنتبادل تهانئ صباح العيد مع الأستاذ راشد الشمراني وزملائه من على خشبة مسرح نادي الهلال حينما يقدمون لنا مسرحيتهم (طلق طلق طاقية) وقريباً سنكون مع الأستاذ ابراهيم الحمدان ومسرح الجمعية في الداخل والخارج . وبعد تكون مع الأستاذ عبد العزيز الصقعبي وسعد الدوسري وعبد الرحمن المريخي .. إلخ .. ببساطة نحن مع الذي ينقذنا بمسرحية .

الآن ماذا نقول لكم عن الكاتب المسرحي محمد العثيم ؟ إنه كاتب مسرحي يضج في داخله هم المسرح وعشقه ، وحينما يكتب تلتمع في ثنايا عطائه حرفية الصنعة وتجربة الحياة في استدارة تحولاتها من البساطة إلى التعقيد ، وتعدد خبرة العمل في أكثر من موقع من منبر الإعلام إلى عضو هيئة تدريس بالجامعة ، لذلك فإن عطاء العثيم المسرحي يجئ محصلة واعية لكل هذه التحولات الحياتية

---

[1] ثواب العتيبي " المطاريش ترنيمة من سيمفونية الإنسان الصاخبة في مسرح الحياة " (الرياض) ع ٧٦١٣ بتاريخ ٢١ / ٩ / ١٤٠٩هـ ، ص ١٩ .

المتناقضة والتعب البيروقراطي المتشابك بين العمل والحياة وكل هذه الهموم لا نجدها مصرحة عندنا وعند العثيم إلاّ من خلال مسرحية..

إذن فلنعلن الولاء والحب منذ اليوم للمسرح .

□منذ البداية جعلت المتابع لنص مسرحية " المطاريش " والتي قدمت بجامعة الملك سعود ومهرجان الجنادرية يكون أمام تفوق وسيطرته علوان وشركته وضعف قبول بالأمر الواقع من قبل سليمان وأهل القرية دون أن نعرف البداية الأولى للصراع وكيف استطاع سليمان وشركته النفاذ داخل القرية والتغلب عليها .. لماذا صدمت القارئ بصراع مبكر جداً؟!

□ أشكر لك قراءة النص ولو أني على قناعة إن النص المسرحي يجب أن يرى على المسرح، أما النصوص المعدة للقراءة .. أو المسرحية المقروءة فشئ آخر يعد بصورة صالحة لاستيعابه قرائياً ... ومعنى هذا أن قراءة نص المطاريش هي للمؤلف .. فحسب وعلى القارئ أن يكون المخرج للظهور بجماليات إبداعية .

ثم أن يتلبس دور كل شخصية إضافة إلى بقية عناصر العمل كالإضاءة والديكور والملابس وغيرها . فرؤيتك كقارئ للنص مقدرة لكني لم أذهب في النص إلى أن أهل القرية قبلوا الأمر الواقع من منطلق الضعف كما تقول . بل على العكس كان سليمان وأهل القرية يزيدون ثباتاً في وقوفهم أمام تصرفات علوان غير المسؤولة .. ولعلك تذكر البداية عندما قال سليمان - معارضاً بيع أرضه - " إنه لن يبيعها ولو وعدوه بأن تكون مزرعة ورد وحناء " ثم لا تنس من خلفيات القصة " أبو عبد العزيز " الذي مات مقهوراً . أما سائق القرية : والشيخ عائش فلم يكونا مستسلمين كما بدا لك ، ولكنهما كانا يدركان أنهما أمام قوة غاشمة.. وموقفهما ليس تراجعاً بقدر ما هو موقف انتظار .. كل هذا وغيره كثير لا يضلل أحداً حول الموقف الصلب لأهل القرية إزاء الشركة .. ولا تنس أنهم لسبب أو آخر ألقوا بعلوان معهم في نفس المركبة .. وكانوا على قناعة بأن صيغ التفاهم واردة إذا ما تساوت المميزات وهو الأمر الذي يرفضه علوان رفضاً قاطعاً .. ولا أعتقد أني صدمت القارئ بصراع مبكر لأني في النص مهدت بأكثر من اللازم .. لكني بدأت بنقطة من الزمن كان الصراع فيها ساخناً

وارتفعت درجة حرارته عبر العمل بشكل طبيعي إلى نقطة النهاية .. أما سؤالك عن بداية هذا الصراع فأظنها مسألة تاريخية تحتاج إلى بعض الحفر .. لأنه عندما بدأ الصراع عند نقطة معينة فلا شك أن تفاعلاته الأولى كانت تجري في عدد من دهاليز الماضي المعتم .. تفاعل هذا الصراع حتى تفجر لنراه .. أما المطلوب معرفته من بداياته فقد عاد إليها النص في مواقعها ومنها تلك المحاكمات القضائية الدائرة ومسائل تتعلق بإثبات الحق .. وتعارض الحق مع العدل أو اتفاقه ..
بالرغم من أن الشركة تقوم باستلاب جميع الناس في القرية إلا أننا نلاحظ بأن السلبية تظهر في طبيعة الموقف الذي يتخذه أبناء القرية من الشركة ثم ظهور رد الفعل الفردي متمثلاً في " سليمان " فقط . يا ترى هل الفردية أو السلبية أصبحت مظهراً مزعجاً إلى هذه الدرجة.

لم يكن رد الفعل من سليمان فقط . الأصح أنه كان بؤرة لردود فعل الآخرين .. ولا نتوقع مواقف متشابهة من أهل القرية منذ بداية الحدث لكننا رأيناهم يكتشفون الأشياء بأنفسهم .. أما اختلاف سليمان ، فلأنه كان على الجبهة أو منطقة التماس وسرى منه الأثر إلى باقي التكوين .. أما الاستلاب فلم يرد في المسرحية فيما كتبته .. وأظنك تقصد بكلمة استلاب تفريغ وإزاحة .. كما أن جوابي السابق يستند على أن معنى السلبية في أول السؤال تعني الرفض !! وليس عكس الفعل أو عدم الفعل . أما صورة الفردية في منظورها الاصطلاحي فلم ترد لا معنى ولا قولاً في النص . وكان مدار من عبارات في مفاهيم النظرية الفردية تسربت من المصطلحات الاقتصادية ونظريات الاستثمار ولم تتعلق بالفردية من قريب أو بعيد.
□ لاحظنا في بعض الأحيان أنك تجعل الشركة لها سلطة القرار الواسعة في حياة الناس مثل قول علوان : " الشركة لا توافق على زواج علي من بنت سليمان " أي أن المسألة . تعدت الاستثمار التجاري الصرف .. ألا تعتقد أن هذا قد يربك المشاهد والقارئ معاً !

الانسان عنصر استثمار أولي في أي تركيبة اقتصادية .. وعلوان يرى الإنسان إدارة استثمار ولعلك لم تنس أنه قال : " (لعايش) أنت منتهي الصلاحية وغير قابل

للاستثمار " ولا أعتقد أنها تعدت الاستثمار التجاري لأن التجارة تضع باعتبارها الإنسان مستثمراً محدد الصلاحية .. والشركات الكبرى تضع استثماراتها البشرية بالمقام الأول وتقدمها على العناصر الأخرى .. وعندما لا يوافق " علوان " على الزواج فهو يقرر تحديداً للنسل بالطريقة التي يراها تخدم استثماراته على المدى غير المنظور .

أما إرباك المشاهد فلا أظن أن المسألة غامضة من أي وجه . بل هي طرح للتصرف غير الإنساني من قبل " علوان " إزاء مساكين القرية .

□ نلاحظ أن طبيعة الصراع بين " علوان " الذي يمثل الشركة . وبين سليمان ، الذي يمثل جبهة منفردة غير واضحة للقارئ . ومن هو مصدر الخطر الحقيقي " علوان " ذو النظرة الاقتصادية المنتمية إلى أفكار أخرى أم سليمان الذي يود المحافظة على طبيعته ومعيشته ؟ أم ناس القرية البسطاء؟ أم المجتمع الذي يحمي الشركة بإعطاء وجودها الشرعي ؟

لا أوافق على كلمة واحدة من السؤال ، لأنه يدور حول أي شئ إلاّ مسرحية "المطاريش " كما أفهمها .. فصراع " علوان " مع نفسه أكبر من صراعه مع " سليمان " وصراع سليمان مع واقعه يفوق حدة صراعه مع علوان .. وعلوان يتبنى أفكاراً أخرى ، لكنه ليس مدعوماً وسليمان لا يود المحافظة على طبيعته ومعيشته الحالية على الأقل .. ولا يوجد مجتمع يحمي أي شرعية لتواجد الشركة كما يقول السؤال لأننا أدرنا صراعاً معملياً معزولاً عن البيئة الطبيعية وكل علاقته في البيئة المرجعية الدالة عليه .. وأبسطها أن القرار لم يتخذ عند الفئة المتعلمة من أهل القرية إزاء أي شئ .. على قدر الجري وراء مصالحه الخاصة حتى وجد نفسه خارج اللعبة فغير موقفه إلى النقيض .. وحامد عرف شيئاً وبقى بدون قرار ثم أوكل المهمة لطفله " طارش " الذي ولد في عزلة الصحراء .. هذه ملامح التركيبة وليست بقدر عنف السؤال وتجاوزه إلى المباشرة .

مما يلفت الانتباه تلك الوقاحة والتسلط الذي تعرضه الشركة على الناس ممثلة بعلوان ومع ذلك نجد - في بادي الأمر - له بعض المعجبين مثل علي وحامد مع كونهما من الفئة الواعية المتعلمة المدركة ؟

وعلوان لم يكن من الفئة المتعلمة المدركة ؟؟ ثم لا ننسى أن التعلم لا يعني الوعي والإدراك .. ولو أن هذا ينطبق على حامد أكثر مما ينطبق على علي الذي كان مدركاً على حد قولك .. لكنه سار في ركاب علوان حتى أكتشف أن مصلحته الحقيقية مع عمه وفي أرضه .. حامد كان يتعلم طيلة التجربة وسأل أكثر من سؤال ثم غنّى الأغنية الأخيرة لابنه طارش ..

□ دائماً في تطور أحداث النص نلاحظ أنك كنت تهيئ جميع الظروف لعلوان كي يستمر في طغيانه . بل إن النهاية التي تطرحها المسرحية تترك علوان يستلب ممتلكات الغير ويواصل مسيرته .. لماذا تركت هذه الشخصية تستمر داخل أحداث الحياة دون توقف أو تضع حداً لها ؟

لأني ألفت كامل النص وهيأت الظروف لكل شخصية لتلعب دورها المرسوم لها .. وعلوان إحدى الشخصيات الرئيسية في العمل ومن حقه أن تهيأ له الظروف وأن تسير الأحداث بالطرق التي لا تعوق علوان بقدر الإمكان ..

لكن لعلك لاحظت أن علوان ليس الشخصية الكلية أو ما يطلق عليه اصطلاحاً الشخصية المحورية . بمعنى أنه برغم دوره المميز في الأحداث فهو مفعول بالأحداث في أحيان كثيرة .. بمعنى أنه شريك فعل متوازن مع غيره . لكن تميزه جاء من تعقيد شخصيته وتركيباتها وهو ما أكسبها لمعاناً خطف بعض الأبصار المشاهدة عن كلية العمل .. أما لماذا لم أضع حداً لعلوان في أحداث الحياة فإن الذي في مقدوري أن أجعله يموت على المسرح وهذا لن يغير من واقع علوان شيئاً لأنه سيظل موجوداً رغماً عني في الحياة العادية ..

□ من شاهد المسرحية ذكر بأن شخصية علوان تفلت من المؤلف في بعض الأحيان في أثناء التصاعد الدرامي للمسرحية ؟

لم أسمع هذا من أحد ممن شاهدوا العمل .. وحقيقة أن شخصية علوان معقدة وتستلزم جهداً ليس من المؤلف فحسب بل من المخرج والممثل .. أما إفلاتها فغير وارد لتركيبتها التي تجعل من الممكن تحريكها بأكثر من وجه .. ولعل الذي أخذك إلى هذا القول هو تلون الشخصية بين خوائها الداخلي وخوفها .. متعارضاً مع جبروتها الخارجي .. والشخصية في كل وضع تطرح نفسها طرحاً شاذاً مغايراً لكنها لا تفلت إلاّ تلك الفتات المرسومة في عنصرها الأساسي والتي ليس للمؤلف سيطرة عليها كان تنساق في طبيعتها وهذا ليس إفلاتاً بل عمقاً في الشخصية .

□ لم نكن نعرف ماذا كنت تقول بالضبط هل تريد أن يقوم العمل والعطاء ضمن المجهود الجماعي المشترك وعدم إتاحة الفرصة للإبداع الفردي بالنماء وإثبات الوجود . أم ماذا ؟

قالت المسرحية كلمتها بوضوح كاف .. وأكثر من ذلك طرحت أسئلة محددة لم تفت أولئك الذين حضروها أو قراؤها وليس لديّ ما أضبطه لما حمله مضمون المسرحية .

□ يا ترى ما هي طبيعة أو شكل الظروف التي تصنع مثل شخصيات (علوان ، علي ، حامد) في واقع الحياة ؟

في الحياة العادية لا توجد تلك الشخصية البسيطة ذات البعد الواحد .. لذلك فإن النظر إلى الشخص العادي ببساطة التسطيح أمر مبالغ فيه لأن الإنسان الكامل يكون مزوداً بأدوات الفعل .. والفعل يؤدي إلى الصراع والصراع يجعل الفعل مركباً وله خط درامي قاص يحوي الكثير من الإثارة لطابع الاختزال القصصي .. والعبرة ليست في متابعة الخط بل باختزاله في أبسط صورة ثم أخذ عمومياته ذات القاسم المشترك مع حيوات الآخرين ومرموزاته الفردية الأداء ذات الشكل الواحد . وهذا الفصل والاختزال ييسر فهم الشخصية ولو أني أومن إيماناً كاملاً بصعوبة - إن لم تكن استحالة - كتابة الشخصية لا تساوي قطرة في بحر الشخوص الحقيقية .. ولكن لشخوصنا المسرحية ميزة أخرى تفوق الشخوص الحقيقية وهي طاعتها لنا وإمكان تحريكها لأننا نسيطر على التركيبة الكلية عبر ما نسميه

بالنمطية ثم نضيف لهذه النمطية التميز لكل شخصية بالقدر الذي تحتاج إليه في الشريحة المنتقاة والمحكومة أساساً ببداية ونهاية .. هذه هي أبسط التصورات في النظر إلى الشخص المطلق الذي يمكن التعامل معه مسرحياً .. وقد يزعج البعض أن هذا الكلام لا يتوافق في بعض جوانبه مع ما يقوله المنظرون . لكنه على أي حال أداة العمل للمبدع في أبسط أشكاله .. وأرجو ألاّ يقرأ الكلام السابق على أنه فعل الشخصية المسرحية على المسرح .. فهذا الموضوع له حديث آخر .

□ لاحظنا أن التحول الفعلي في شخصية " حامد " قد جاء بعد أن وهبه الله طفلاً هل تعتقد أن غريزة الأبوة مثلاً ذات أثر نفسي كبير في تحول الإنسان من شخص سلبي أو غير متفاعل بشكل إيجابي مع واقعه إلى شخص آخر ؟

لا أدري .. ولا أعتقد أن أحسن أطباء النفس يستطيع تنظير حالة تحول إنسان إلى شخص أكثر تفاعلاً لأن التحول عملية نفسية معقدة لها بعد زماني غير محدود .. أما نص المطاريش فلم يفترض تحول " حامد " إلى شخص إيجابي بسبب ولادة طفله .

لأن حامد تركيبة كاملة وتطور شخصيته في النص جاء بمعامل الحدث المطروح وليس كطرح جديد للشخصية . وعندما طرحت حامد طرحته بطبيعته .. ولا أعتقد أنه كان إيجابياً بالقدر الذي تصفه به من ناحيته النفسية ، بل لعله طيلة سريان الحدث كان هروبياً ومهزوماً .. وألقى بواجبه على ابنه الذي يمكن أن توصف ولادته بأنها حدث إيجابي وهو ما ليس لحامد فضل بإنجابه بقدر ما يعود الفضل في ذلك لله سبحانه وتعالى .. من كل هذا أقول حامد لم يتحول .. وهو من ثم ليس إيجابياً .. ولكي أكون صادقاً معك فقد فرحت أن حامد فلت من أحداث العمل مراراً وتصرف بتلقائية مما أعطى شخصيته تميزها وطعمها الخاص .

وحول مسرحية (السنين العجاف) كتبت جريدة الرياض [1] (حول التجريب في المسرح وخصوصية المسرح السعودي) بقلم ناصر الحزيمي الذي قال : " السنين العجاف هي تجربتنا ولها خصوصية المسرح السعودي "

وجه التجريب في السنين العجاف ، بناء على ما ذكرت سابقاً تستطيع أن تقول التجريب في السنين العجاف كان ذا ملامح كثيرة وبارزة من منطلق أنها تجربتنا الخصوصية النابعة من أعراف وتقاليد ونواح فكرية خاصة بالمسرح السعودي.. حاولنا من خلالها القفز على التجارب السابقة بشكل ومضمون مختلف . إنها تجريب كما يقول المنظرون . ليس أمامنا قواعد وعناصر معينة جاهزة . وهذا متفق عليه - لكي تطبق هذه العناصر والقواعد إذن ليس هناك من حدود للعرض المسرحي لكي يطلق عليه تجريب أو غيره .

إنه الخروج عن المألوف أليس كذلك ؟ إنها تجربتنا المسرحية طرحها الأخ محمد العثيم مؤلف المسرحية بمضمون يختلف عن المضامين السابقة للتجارب المسرحية . حاول خلال هذا النص ربط التداخل الزمني بين القديم والحاضر .. بحث في التاريخ ونقله بأسلوب عصري متداخل ذي أهداف معينة هذا الطرح انعكس على الشكل فجاء بأسلوب مختلف عما سبقه أيضاً مستخدمين عناصر وأدوات جديدة وكان الأداء التمثيلي مختلفاً عما مثلوه سابقاً . بحيث ارتبط بكل العناصر المسرحية الأخرى كالديكور والإضاءة والملابس ليتكون لنا شكل مسرحي فيه تجديد وتطوير عن سابقه .. أما مستوى هذا العمل وتقييمه من قبل التجريبيين فهذا ترك لهم في حينه ، وكنا نتمنى أن يشاهده الجمهور المسرحي السعودي ليكون الحكم الأول والأخير لها فهي منه وإليه .

---

[1] التجريب في المسرح " السنين العجاف " هي تجربتنا ولها خصوصية المسرح السعودي ع ٨٤٣١ في ١٤ / ١ / ١٤١٢ هـ ص١٩

العثيم وإرادة الإبداع :

لقد حاول محمد العثيم تجاوز حالة المعاناة التي كان عليها حال المسرح السعودي في عام ١٤٠٨ هـ والتي وصفها هو نفسه في مقال له تحمله رسالته إلى الجريدة تحت عنوان " المسرح يعاني من تعسر في الولادة "[1] تجاوز هذه الحالة بنصيه المسرحيين (المطاريش) و (السنين العجاف) فالكاتب المبدع لا يقف عند حدود الأزمة ولكنه يتجاوزها ويطرح البدائل والرؤى ، التي يأمل في أن تخرج مجتمعه أو نشاط أمته الإبداعي في مجال تخصصه النوعي على هيئة إبداع يخطو إن لم يكن يقفز قفزات إبداعية وفكرية خارج حدود الحالة وخارج موانع الولادة الإبداعية المستمدة من عالمه الذاتي المشتبك بعالمه الموضوعي ووسطه الاجتماعي . ولقد كانت إرادة الإبداع عند محمد العثيم أعظم من أن تقف خلف حواجز ذاتية أو اجتماعية وبذلك خطى أو قفز بالنص المسرحي السعودي إن لم نقل الخليجي قفزة تحسب لتاريخه

ولأننا نؤرخ لسيرته ونترجم لإبداعه وتطوره الفكري فإننا نعرض لتلك الرسالة التي بعث بها لفهد الراشد بجريدة الرياض وهي رسالة ضمن العديد من الرسائل التي سبق وأن كتبها حضاً للمسؤولين على الاهتمام بالمسرح ونشاطاته الإبداعية بوصفه عنصراً مهماً من عناصر تنشيط الحياة الفكرية والثقافية في الوطن العربي " المسرح يعاني من تعسر في الولادة "

رسالة إلى . . .

وصلت الأغنية السعودية إلى مستوى مرض من الانتشار في العالم العربي .. كما أن الفن التشكيلي رسم صورة حقيقية لنهضتنا .. . كل هذا بالجهود المشكورة التي بذلت لهذين الفنين وما أتيح لهما من مناخ صحي ساعد على نموهما ..

وبقي المسرح في قاع سحيق يعاني من تعسر في الولادة بانتظار عناية خاصة لتظهر أغصانه ..

---

[1] محمد العثيم ، المسرح يعاني من تعسر في الولادة !! " إعداد فهد الراشد (مشروع في رسالة) جريدة (الرياض) العدد ٧٢٤٥ في ٨ رمضان ١٤٠٨ هـ ص ١٤

ورسالتي هذه ليست لأحد بعينه لأنها تكرار لرسائل كثيرة قلتها هنا وهناك وملحاً على أن تولي الجهات الرسمية المهتمة بالمسرح - وهي ليست جهة واحدة - هذا الفن ما يستحق من عناية .

أيها الكرام إن المسرح أبو الفنون يعاني من الرفوف الخلفية من كل اهتمام فكري مع أننا أحوج ما نكون إليه في هذه الظروف وفي هذه الخطة بالذات التي تجعل تنمية الإنسان هدفاً لها . بعد أن اكتملت التجهيزات الأساسية في البناء .

أقول لقد آن الأوان أن يجد المسرح مكانه لأنه أبو الفنون وعظم لحمها . وقدراتنا الفنية . في هذا المجال ليست قليلة وكل ما يلزم هو جمع شتاتها وتهيئة مناخ طبيعي لها .. ولم يكن الوقت أكثر إلحاحاً من اليوم لنبدأ .. ونعطي هذا الفن الجميل الفرصة ليعكس صورتنا الحقيقية لنا ..

إلى من يهمه الأمر :

لنتحاور حول مسرحنا فلعل الحوار يقود إلى البداية التي نريدها لمسرح من هذا الوطن الجميل ولهذا الوطن الجميل .

" مشروع فني " :

قبل ثلاث سنوات وقفت أمام المسرح أبحث عن مخرج .. وكانت إحدى أطروحاتي هي مسرح الفيديو التي قلت أنها تصلح كمرحلة إنتقالية إلى المسرح .. وعندما عرضت هذه الفكرة لاقت ترحيباً بقدر ما لاقت اعتراضاً . وحقيقة فالفكرة قديمة وليست بدعاً من عندي .. وقد وجد مسرح الفيديو منذ الأيام الأولى لبزوغ شمس التليفزيون عندما لم يكن التسجيل ممكنا .. ولهذا المسرح إمكانات تفوق إمكانات المسرح العادي وبأقل تكاليف من إعداد وتنفيذ المسرحيات الحية للجمهور

ورغماً عن تطور أجهزة التسجيل التليفزيوني وأجهزة المونتاج فإن مسرح التليفزيون - أو المسرح المعلب - لم يمت بل حقق مزيداً من الجمهور ونماذجه أكثر من أن تسرد في مقال قصير .

وكانت إحدى أسئلة المواجهة ، لماذا تنتج مسرحاً للتليفزيون والفيديو ما دام الفيلم التليفزيوني بتكنيك سينمائي من الأشياء الممكنة .. وهو شكل درامي غني ومطوع لأغراض التليفزيون .

وفي ظني أن مصداقية المسرح التليفزيوني في مقام لا يتجاهل في عالم الفن اليوم .. وهي رسالة تبعد عن الإثارة التي تتعمدها الأفلام التليفزيونية العادية وتقضي على عنصر الحوار وكثيراً من إمكانات المسرح المعاصرة .

أما لماذا طرحته ؟ فلأنه أحد الحلول السريعة لإيجاد القاعدة المسرحية .. وقد تبنت أكثر من شركة إنتاج الاتجاه المسرحي واعتبرته قناة مناسبة وحصلت على أذونات رسمية به ..

وإذا كانت التجارب الأولى لم تضع الصورة الحقيقية لهذا الفن للانسياق وراء الإنتاج المتسرع .. أو عدم قيام عناصر فنية واعية بهذا الاتجاه فإن تجربة مسرح التليفزيون لا تزال بانتظار الاكتشاف وخلفه عادة مشاهدة لدى المشاهد السعودي عبر التليفزيون والفيديو .

وحول دور المسرح الجامعي السعودي في استنهاض الحركة المسرحية السعودية في الحياة الثقافية والاجتماعية في المملكة يكتب العثيم (لثقافة اليوم) : " أرجو أن يعود مسرح الجامعة مناراً للحركة المسرحية كما كان . أتمنى أن تهتم الجامعة بمسرحها بقدر اهتمامها بمستواها الأكاديمي " وهو ما استدعى حواراً يجريه معه فهد الراشد على صفحات جريدة الرياض [1] والذي بدأ متسائلاً : " هل يعاني المسرح الجامعي من تراجع ، ولم يعد كسابق عهده ؟ هذا ما يقال وينشر هذه الأيام بعد هبوط العروض المسرحية التي تقدم مع وجود الإمكانات الجبارة المتوفرة ، ولكن المسرح في جامعة الملك سعود يهبط إلى الهاوية . "

ويجيب محمد العثيم عن ذلك : " ما قلته عن مسرح الجامعة هو رأيي وهو لا يلزم أحداً بتبنيه وأنا ما أزال عند ذلك الرأي وهو الدعوة أن يعود مسرح جامعة الملك سعود مناراً للحركة المسرحية في المملكة .. حيث سبق أن قدم الكثير من الشباب المسرحي الذي أثرى خشبة المسرح في السنوات الماضية .. "

---

[1] فهد الراشد ، " حوار فهد الراشد " (الرياض) ع ٧٥٠٤ في جمادى الأولى ١٤٠٩ هـ ، ص ١٦

ويضيف العثيم في إجاباته " الذي أؤكد عليه هو الحماس قبل كل شئ والذي أعتقد أن جذوته منطفية عند المسؤولين عن المسرح في الوقت الحاضر " وهو يتعجب من الموقف المزدوج للمسؤولين عن السياسة الجامعية. " يبدو هذا عجيباً إذا ما تذكرنا ما نشرته الصحف قبل مدة ليست بالقصيرة عن عزم قسم الإعلام بالجامعة بافتتاح شعبة للمسرح .. فمن جانب الجامعة تؤكد على أهمية الدراسات المسرحية ومن جانب آخر نرى تراجعاً غير مفهوم في جانب النشاط المسرحي وليس لدي تفسير لهذه الحالة . " [1]

لا شك أن هذه الإجابات تكشف لنا عن هم العثيم وفكره المشتغل بالمسرح في بلده فهو يرصد نشاطاتها رصد الأب لحركة ولد من أولاده ، ينزعج إذا فترت حركته وقل نشاطه و أصابه الوهن فلقد رأى ضعفاً في الأداء :

" من جانبي لست معنياً بالكم .. ولكني حقيقة معني بنوعية الأداء المتميز الذي أعطانا جيلاً من الممثلين والكتاب هو الجيل الثاني بعد الرواد والذي ما زال يثري الحركة الفنية " وهو يتساءل بإلحاح : هل عقمت الجامعة عن أن تنجب جيلاً جديداً بنفس المستوى أم أن هناك عوائق إدارية تحول دون ذلك . ومن المنطلق نفسه فإننا أحوج ما نكون الآن إلى كوادر فنية قادرة تغطي حاجة المملكة ليس في مجال المسرح بل في مجالات التمثيل في الإذاعة والتليفزيون والجامعة هي المكان الخصب لهذا التفريخ حيث أن الطالب الجامعي في مرحلة نمو مناسب للكشف عن قدراته ومواهبه . " وحول علاقة المسرح بالإدارة يقول : " المسؤول عن المسرح يجب أن يحكمه قدر كبير من الحماس لفنه وإذا فقد الحماس كما هو حاصل الآن فإن عدوى التهاون وعدم الشعور بالجدوى سرعان ما تتسرب إلى العاملين فتثبط هممهم ولا يكون الأداء بالمستوى المطلوب " والحل يكمن في رأيه في " تبني نصوص عالمية لكل العروض والتأكيد على إخراجها بمستويات أكاديمية مرتفعة ترضي المستوى الفكري المتوقع ، ثم نبذ فكرة أن ما يقدمه الطلاب

---

[1] حوار فهد الراشد . نفسه .

هو عمل طلابي أقل من أن ينقد وهي الفكرة التي تسود الأحاديث حول المسرح الجامعي .. والذي " أقصده التركيز على النوعية في العروض المسرحية بنفس المستوى الذي تركز فيه الجامعة على مستواها الأكاديمي وهو أمر يتطلب من المسؤولين في المسرح الجامعي بعض الجهد لكنه يستحق ما يبذل له من واقع أهمية جامعتنا الأم .

أعتقد أن التدريب المكثف على النوع المسرحي هو الأساس .. أما النصوص فهي خشبة القفز للعمل المسرحي ولكنها لن تكون في يوم من الأيام معوق المسيرة المسرحية ..

أما إذا كنت تتحدث عن أهمية النص المحلي فأنا معك أنه يجب دعم النص المحلي وتشجيعه .. ثم ترسيخ وسائل الحماية التي جاءت بها نظم المطبوعات ..

لم أقصد في التدريب المسرحي ما يجري معملياً .. ولا أرى أن المبتدئين يستطيعون تطوير قدراتهم خارج الاحتكاك المباشر .. والاحتكاك المباشر يلزم له أن تفتح الجامعة قلبها الكبير للطاقات الفنية من خارجها لتشارك لأن الجامعة – وكما هو شعارها المرفوع دائماً – من المجتمع وفي خدمة المجتمع .. ولذلك فليس صحيحاً أن يعمل المسرح الجامعي بمعزل عن المجتمع .

وإذا كان عرض مسرحية (المطاريش) التي كتبها العثيم قد أثار ردود أفعال نقدية تدل على دورها في إشعال جذوة المسرح في المملكة ليكشف خارجها من خلال المهرجانات وما استقبل به عرض تلك المسرحية فيها عن دور العثيم التنويري الذي نهجه قلمه في نص مسرحيته تلك حيث يصور الإنسان العربي في صراعه مع الطبيعة والواقع المعيشي ؛ فإن صدى عرض نصه (البطيخ الأزرق) لا يقل على المستوى النقدي عن ذلك الصدى الذي تركته مسرحيته المطاريش وفي هذا الإطار يدخل نقد د. نذير العظمة الذي كتب عن فلسفة مسرحية (البطيخ الأزرق) حيث تمتزج بالأسطورة و الرمز في " يا طالع الشجرة للحكيم " و " غودو بانتظار

الماء " لبيكيت مستنتجاً أن " العثيم يعتبر أن الواقع إطار الرمز وأن الرمز إطار الواقع ليصل إلى الواقعية المذكورة " [1]

ويبدأ العظمة مقاله النقدي بتمهيد جاء فيه " قبل أن يبدأ أبو عبد الله مزرعة استصلاح الأرض لإنشاء مزرعة جديدة كانت أم عبد الله إحدى عقباته الكأداء .. رفضت أن تأتي معه .. وفكر أنه لو بدأ مزرعته لربما تغيرت الأحوال وجاءت . فاستعان بعبد السلام الذي درس الزراعة وابتدأت المسرحية في حفر بئر الماء . فكان صراعاً مريراً ومتوجساً وظهر الماء . وكان موسم القمح بعيداً ففكر عبد السلام أنهم لو زرعوا البطيخ لجنوا مالاً يكفي لبناء المنزل .. لكن البطيخ مرفوض في عقود المزرعة القانونية . لأنه يمتص التربة . والخطر أن يتدخل الخبير من قبل البنك الممول لإيقاف المزرعة .

قال عبد السلام : " إننا إذا زرعنا البطيخ سنجني المحصول قبل أن ينتبه الخبير . وسنبني المنزل وستأتي أم عبد الله .. " .

ولم يستطع أبو عبد الله مقاومة الفكرة أو الموافقة عليها . لكن الأشياء تحدث . فزرع البطيخ وجاءت الثعابين . وعاش في خوف مزدوج . وفي ليلة ليلاء . وجد نفسه برعبه المتفجر يرقب النجوم . ورأى شهاباً يسقط . رفض .. ملأه الخوف لاعتقاده بحلف الشياطيين الأزلي مع ثعابين الأرض . ولوحت له وساوسه بجريمة قد تحدث أو شهاب يسقط عليه منن السماء .

وعندما اشتعلت بقعة من الحقل من سقوط أحد النيازك توجس الشر . وحاول نقل خوفه لعبد السلام . لكنه لم يعره أذناً صاغية :

في اليوم التالي ظهرت ثلاث بطيخات زرق .. عرف بقلبه أنها الزقوم طعام الشياطين المردة الذين ألقى بهم النجم الساقط في الحال .. لكن الجميع اعتبروا البطيخ الأزرق رزقاً من الله .. ومفتاح خير . وجاء الخبير أخيراً .. ثم ، الجيران ليدخلوا في عاصفة من الحب للبطيخ الأزرق وأرغموا أبا عبد الله على لمس البطيخ

---

[1] د. نذير العظمة " فلسفة مسرحية البطيخ الأزرق (الرياض) ع ٧٩٣٨ في ٢١ شعبان ١٤١٠ هـ . ص ٢١ .

ولم يستطع أن يقاوم لفحة نار الغرام الذي يبثه البطيخ الأزرق . وأخيراً أهمل الحقل ليعتني الجميع بما ظنوه هبة الله (البطيخ الأزرق) ثم عاشوا صراعاً مريراً لحراسة الثروة . وأخيراً أوشك عبد السلام وأبو عبد الله أن يقتلا بعضهما في نوبة حراسة ليلية للبطيخ . فنظرا إلى بعضهما . وصوب نحو البطيخ .. ولم يطلاقا نار البندقيتين .

وتختزل الأغاني والديالوجات العاطفية أبعاداً أخرى في العمل .

ورمز البطيخ في المسرحية له سياقات متعددة وليست واحدة أولا من وجهة نظر المؤلف فهو يرمز إلى " الزقوم " اللعنة التي أصابت مزرعته . لأنه سلمها للخبراء . وثانياً من وجهة نظر الشخصيات المسرحية و أبو ناصر والمهندس عبد السلام . وبالنهاية الخبير . ترمز إلى الوفر والإيناع والثمر .

ثالثاً من وجهة نظر الجمهور المتلقي أنه يتراوح بين الساقين بشئ من الحيرة . ولكن لا يفقد الرمز جاذبيته حتى النهاية .

والمسرحية تذكرني بـ " جودو بانتظار الماء " مسرحية بيكيت والواقع أن بعض حواراتها وسياقاتها يمكن أن تنتمي إلى مسرح اللامعقول أو العبث أو المسرح النقيض للسينما الكلام عن القتل والجريمة بين أبي عبد الله صاحب المزرعة والمهندس عبد السلام . وتعدد سياقات معنى البطيخ كرمز وتنوعها . ومنها أيضاً الكلام عن أم عبد الله المتفانية الحاضرة التي تكاد تكون محطاً إيقاعياً لاستئناف تداعيات أبي عبد الله الشخصية المركزية في البطيخ الأزرق . الخبير يطلب منه أن يطلقها . وتمسكه بها فيه نوع من الانتماء والطمأنينة . لكن عدم مجيئها معه إلى المزرعة فيه انفصام وطلاق لهذا الاتحاد . وهذه الطمأنينة . لذا يتراوح أبو عبد الله بين الحنين إليها واستنكاره إياها بفكاهه خفيفة فهو يريدها ولا يريدها في آن واحد .

وتعدد السياقات والدلالات ما هو إلاّ من تقنيات مسرح اللامعقول . فلسفة هذا المسرح تمتزج بالأسطورة والرمز في يا طالع الشجرة للحكيم ومسرحية بيكيت السالفة . والعثيم لا ينكر أنه يشكل في . البطيخ الأزرق الفلكلور أو الأسطورة النجدية. البطيخ يمتص التربة والثعابين تحت البطيخ والشيطان حليف الثعابين

التي تنقلب في الحر . والشياطين ترجم الأرض بالنيازك وتحيل السماء إلى لعنة والبطيخ الأزرق إلى " زقوم " من يلمسه يمسه الجنون .

" والعثيم لا يرى بين السياقين الواقعي والأسطوري أي تناقض " ولعله يعتبر أن الواقع إطار الرمز . وأن الرمز إطار الواقع فيدخل هذا في ذاك وذاك في هذا . ليخلص إلى ما يسميه هو لا بالواقعية بل الواقعية المسحورة ولا يخفي ثائرة بيكيت " جودو في انتظار الماء " .

هل يأتي الماء ؟! الذي ينتظره جودو . هل ينمو البطيخ الذي ينتظره العثيم وبطله أبو عبد الله ؟!

لماذا انقلب البطيخ إلى زقوم ، يمس " بالجنون كل من يمسسه " ؟!

طبعاً قد نجد بعض الإجابة لهذه الأسئلة في مسرحية البطيخ الأزرق لكنها ليست كافية شافية . والحيرة هذه سمة من سمات اللامعقول التي لا تشكل لغة المسرحية وحوارها فحسب بل بنيتها وسياقاتها . برغم . وضوح الشخصية في ملامحها العامة .

قد لا تبلغنا لغة المسرحية مراميها الواقعية التي يقصدها العثيم بوضوح تام أو يقين . ولكن هذا ليس خللاً بل ميزة في مسرح اللامعقول لأن اللغة كما هي في الشعر للإدهاش لا للإيصال .

ولكن العثيم يصر على واقعيته المسحورة . وصف لا ينتحله جماعة اللامعقول ولا يرضونه . لذا نرى العثيم يلغم الرمز بالواقع والواقع بالرمز هل هذا خوفاً من الخبراء والبنوك والشريحة الاقتصادية ككل أم أنه التشكيل الذي يتطلبه اللعب المسرحي والكلام عن الأرض . الانتماء إليها كما في " آخر المشوار " لا إلى الخبراء فهي منبع الأمن والسلامة والوفر . مثل أم عبد الله . فلماذا القطيعة على الحدين ثم عبد الله والأرض - ولماذا الطلاق هذا الذي ينصح به الخبير . ويلح عليه مرة ومرة في البطيخ الأزرق ؟!

أنجبت أم عبد الله طفلاً أسماه الأب تفاؤلاً بعبد السلام . وهل هناك سلام ؟ لكن الأرض أنجبت الزقوم وأثمرت اللعنة . فالخبير يطلب أن يسمي الطفل بالأزرق

فهل هو نوع من الزقوم أيضاً لا بطيخ ؟ وسبب من أسباب المس . يترك المؤلف هذا الباب مفتوحاً لأنه يريد من المتلقي أن يؤلف معه النص أي يجد مداليل دواله ويبتكر تفسيره . ويترك لعبة . المعنى مفتوحاً " .

العثيم وجلسات النقد :

لا شك أن للدور التحاوري النقدي الذي يتواكب على العروض المسرحية مع جلسات النقد في مهرجانات المسرح فضل كبير في الكشف عن الرؤى النقدية المبصرة للإبداع المسرحي نصاً وعرضاً وتلك هي الميزة الكبرى للمهرجانات وللمؤتمرات وللندوات ، ففيها يتحقق الكشف النقدي ويتأصل الإبداع ويقوي عود النشاطات الإبداعية النوعية وتتقارب وجهات النظر العربية النقدية وتنقى شوائب الفكر والتوجهات الإبداعية وتحتك الخبرات وتتبادل الممارسات والأفكار وتتلاقح القرائح وتتسع الرؤى والآمال العربية في مجال الثقافة والفنون والأدب وتتواصل العطاءات الإبداعية : من هنا عنيت الصحافة الأدبية بتسجيل جلسات النقد على العروض المسرحية التي قدمت ضمن فعاليات مهرجان بغداد المسرحي ومنها جلسة نقد عرض مسرحية (البطيخ الأزرق) التي شارك فيها بالحوار والنقد الناقد العراقي فاضل ثامر [1] الذي قال : " مسرحية البطيخ تطرح بعداً رمزياً على الرغم مما فيها من التباس وتأويل " كما شارك فيها الناقد عبد الإله أحمد الذي انتهى إلى أن " في البطيخ تجاوز المسرح السعودي العروض التقليدية والشكلية " .

وفي حين رأى الكاتب اليمني (أحمد سعد) طغيان الجانب الحواري على المسرحية أعجب الممثل اليمني محمد نجيب بالتمثيل " أعجبتني تلقائية الحماد في دور " أبو عبد الله " .

ويقول الفنان سامي عبد الحميد - المخرج المسرحي العراقي - عن عرض (البطيخ الأزرق) :

---

[1] فاضل ثامر " مسرحية البطيخ تطرح بعداً رمزياً " جلسات النقد ، متابعة عبد العزيز الجار الله (الرياض) العدد ٧٩١٩ في ٢ شعبان ١٤١٠ هـ ص ٣٠ .

" في تقديري أيضاً أن هذا العرض للأشقاء السعوديين تحول كبير في تصورهم الفني لو نستطلع آراء الذين شاهدوا العروض السعودية من قبل لوضعوا أمام المقارنة بين عروضهم السابقة . فقد كانت عروضهم في أطر موضوعية وشكلية محددة جداً تجاوزاً في هذا العرض كثيراً من هذه الأطر وخاصة من تناولوا مواضيع محلية ومواضيع شمولية في آن واحد وأعطوا لها إطاراً شكلياً متقدماً في التصور الفني بالنسبة للعروض التي كانت تأخذ إطاراً من أطر المسرح القديم جداً " [1]

أما د. أحمد العشري فيرى أن بالمسرحية أصداء من خرتيت يونسكو فمن لمس البطيخ يتحول والديكور في معظمه مغرق بالواقعية والبطيخ الأزرق مسرحية رمزية الهدف واقعية الإطار . غير أن العشري يمهد لوقفته النقدية من البطيخ بتمهيد قصير ، فيقول :

" لم يستمر الاتجاه الرمزي في المسرح العالمي إلاّ فترة قصيرة أكدها وأبرزها الكاتب البلجيكي الرمزي موريس ميترلنك في معظم أعماله . ثم توارى هذا الاتجاه لاعتبارات حضارية ورغماً عن تواريه إلاّ أنه سطر في تاريخ المسرح العالمي اتجاهاً لا يمكن تجاهله .

والسؤال المطروح ترى هل نحن في حاجة لبعث هذا الاتجاه الرمزي مرة أخرى ؟ ولمناقشة واقع معاصر أقول إن من حق الكاتب المسرحي أن يكتب بالطريقة التي تروقه كي يوصل فكر ورؤية ويسجل موقفاً من واقعه ، حتى لو أدته الضرورة للاتجاه الرمزي مع إدراكنا أن ثمة فرقاً شاسعاً بين الرمز والغموض .

والبطيخ الأزرق مسرحية رمزية الهدف واقعية الإطار . كتبها محمد العثيم في أربع لوحات باللغة الفصحى تتخللها بعض الأغنيات في اللوحة الأولى الافتتاحية واللوحة الثانية ولوحة الختام مع بعض العبارات العامية ممثلة في بعض الحكم والأمثال الشعبية الدارجة . أخرجها عبد الغني بن طاره في قالب واقعي يقترب أحياناً من الطبيعية مرئياً وشكلياً والتعبيرية تشكيلياً وحركياً .

---

[1] نفسه .

البعد المكاني في المسرحية صحراء غير محدودة . إنها إبعاد مكاني وفي نفس الوقت فإن العرض يوشي بالاتجاه إلى الإسقاط على الواقع الحضاري المعيش . أما البعد الزماني على مستوى المسرحية ممتد لعدة مواسم في انتظار أن ينضج البطيخ الأزرق أما على مستوى الفعل المسرحي فقد تجاوزها أيضاً البعد الزماني وأصبح ممتداً في (الحفر . الماء . الزراعة . الانتظار) وأحسب أن امتداد البعد الزماني أوقع المسرحية في خطأ فني . فالدراما تبدأ دوماً من قمة الحدث .

الشخصيات والبناء ..

طرح العرض المسرحي (البطيخ الأزرق) خمس شخصيات تتمثل في أبي عبد الله . إنسان عادي مزارع حديث الخبرة بالزراعة يريد زراعة أرضه قمحاً تتماوج سنابله كأمواج البحر . لكنه متردد . إنه يوشي باصداء شخصية هاملت المترددة . يعاونه عبد السلام المهندس التنفيذي في زراعة أرضه لكن عبد السلام يحرضه على زراعة البطيخ حتى لو أدى ذلك إلى التفكير في قتل الخبير . فالبطيخ برغم أنه يمتص التربة إلاّ أنه سيأتي بالربح الوفير . ومن ثمّ يتمكن أبو عبد الله من بناء بيت يحميه برد الشتاء ويغري أم عبد الله بالمجيء إلى المزرعة. ربما لتعيش معه وربما لتقف إلى جانبه (ستأتي يوماً والله ستأتي لتقف معي هنا . أين تذهب المرأة من زوجها) . وليس مهماً في نظر عبد السلام أن تفسد التربة فيما بعد . ولكن الأهم في نظره الحصول على المال الوفير وبعدها يحدث ما يحدث. وتكمن المفارقة في أن أبا عبد الله لم يدرك أن ذلك البطيخ الأزرق سيكون نقمة عليه . وقطعاً ندرك جميعاً أن البطيخ الأزرق مجرد رمز قصد العرض من خلاله أن يقول شيئاً ما . وقطعاً أيضاً اختلفت درجة وصوله من متلقٍ إلى آخر ذلك لأنه رمز أوغل في الغموض بعض الشئ . أبو ناصر جار المزرعة انتهازي يخشى المواجهة فلقد زرع البطيخ دون علم الخبير . وهو مقدمة صغرى زمنياً في زراعة البطيخ بالنسبة لجاره (أبي عبد الله) وإرهاصه له فيما بعد من خلال فعل (أبي عبد الله) وعبد السلام المجسدين في العرض المسرحي .. أما الخبير . الذي يمثل جهة التمويل وله الإشراف المباشر على المزارعين فإنه يخشى زراعة البطيخ وتبريره مقبول من الناحية العملية والعلمية .

وبرغم أنه أجنبي ترى أهو أكثر حرصاً على جودة الأرض من أصحابها (إنه دائما ما يكرر أنه يحميهم من أنفسهم) لكن شخصيات هذه المسرحية تطورت وتحولت فلقد تحولت معظم شخصيات العرض المسرحي . أبو عبد الله كان يود أن يزرع القمح ثم أقنعه عبد السلام بزراعة البطيخ ثم أصبح مقتنعاً (كم كنت بحاجة إليك أيها البطيخ) كما كان يحلم أن تعيش معه أم عبد الله ثم تحول في اللوحة الثالثة بعد ذلك إلى زراعة البطيخ (لقد تعلمت ، لو جاءت أم عبد الله لأطلقت عليها النار) والخبير الذي كان يحول دون زراعة البطيخ هاهو قد أصابه مس لا ندري كنهه . ترى أهو إغراء المال ، ربما (قل إن عين الخبير عليك لا تحاول أن ترتكب مخالفة تعاقب عليها ويعاقبك عليها القانون)

وعبد السلام دائماً يرفض أن يطلق أبو عبد الله زوجته . أما الخبير فيسعى لطلاقها . والواقع فإن العرض لم يبرز دوافع وجهتي النظر من حيث مسألة الطلاق من ناحية . وارتباط مسألة الطلاق بمخالفة زراعة البطيخ من ناحية أخرى (البطيخ مخالفة وطلاق تلك المرأة) .

الأصداء الكونية في مسرح العثيم :

يواصل العشري النظر في فن العثيم من منظور " البطيخ " فيضيف :

" أصداء كونية .. توشك أن تقول إن محمد العثيم كاتب كوني يستخدم في كتاباته ما يبرز تلاحمه وامتزاجه بالكون . فالأصداء الكونية موجودة في البحر .. الهواء .. السماء .. الشهب .. النجوم .. الشياطين .. المردة .. الزلازل .. الفجر .. الصحراء .. الليل .. الصباح .. الظلام . هذا إلى جانب المؤثرات الصوتية المتمثلة في صوت الريح وصهيل الخيل في بداية عرض المسرحية . الربط بين الإنسان والكون .. أصبحت المرأة في المسرحية كالبحر . حقل القمح كالبحر . ربط الهواء بأم عبد الله (أين الهواء يا عبد السلام وأين أم عبد الله) . ثم ربط أم عبد الله بالبطيخ وربط البطيخ بالثعابين وربط الثعابين بالشياطين وربط البطيخ بالزرقة . إنه الموت . لكن أعلم بسر الربط بلين الأرض وأم عبد الله ودور الخبير الأجنبي في محاولة الفصل بين الزوج وزوجته . وأعلم أيضاً لماذا أصر عبد السلام على عدم

إتمام الطلاق إن عبد السلام ابن للأرض ويعي تماماً دور الخبير في استمرار الحياة . إن موقف الأجنبي واضح من الأم . من الزوجة . من الأرض . وإذا كانت زراعة البطيخ مخالفة فحتماً سنقول نحن المشاهدين إن الطلاق أيضاً مخالفة .

إن الفعل في المسرحية يتمثل في محاولة زراعة الأرض بعد استخراج الماء. لكن الماء الكوثر لا يرضي الأجنبي فلنحفر أعمق ولنزرع قمحاً شيئاً أم . بطيخاً . ثم تحدث نقطة الهجوم إذ يسقط النيزك ويصبح لدينا بطيخاً أزرق ذهباً وثراء . يتراجع الأجنبي يبارك . فحتماً سينال نصيباً . إن الحدث هنا مبني على الصدفة التي قد لا تكرر . إن الصدفة هنا تنويعة على فعل المؤامرة التي لا تحدث إلاّ مرة واحدة .. إن قتل أبي عبد الله للثعبان الأول في المشهد الثاني مجرد مقدمة أخرى للفعل النهائي بعد استيعاب الدرس النهائي التعليمي من خلال المعاناة إنها دعوة غير مباشرة لزراعة القمح وتجاوز ذهب البطيخ الأزرق . إن الأداء الدرامي يجعل أم عبد الله الغائب الحاضر محوراً أساسياً في البناء . فالماء مرتبط بأم عبد الله. وزراعة الأرض مرتبطة بأم عبد الله . والبحر كأم عبد الله . والهواء أيضاً بأم عبد الله والطلاق مؤجل .

إن كل مظاهر الحياة من أرض و ماء وزرع وهواء وثمار جميعها مرتبط بالأم . بالزوجة . باستمرار الحياة . وعليه كان الحوار دائماً ما يقطعه ـأبو عبد الله ليذكر زوجته ويهدد بالطلاق كلما تأخر الفعل . كلما تأخر ظهور الماء . كلما قل الهواء . كلما تذكر البحر . كلما تكلم عن زراعة القمح أو البطيخ .. إنها الزوجة . الأرض . الأبناء .المستقبل .

التيمات :

حفل العرض بعدد من الثيمات أهمها ثيمة الانتظار تتمثل في انتظار أبي عبد الله لزوجته التي لا تأتي أبداً من ناحية انتظار أن يكبر البطيخ الأزرق والذي مر موسم وموسم ولم ينضج (لا يكبر . لا يصغر . لا ينمو . لا يزدهر . يظل كما هو ويمر موسم وموسم ونحن هنا ننتظره)

ثيمة الاغتراب الاجتماعي :

إن أبا عبد الله مغترب عن زوجته إلى جانب ثيمة الحرية (حقلك مفعم . تزرعه لا) إن أبا عبد الله يعيش في حلم مجهض لا يتحقق إنه يحلم أن ينبت شجر

أخضر وسنابل قمح وزهور ويأتي أناس وطيور . لكن الأجنبي يقف لـه بالمرصاد كما يقف لجاره . أبي ناصر . يقول (أم عبد الله الآن في شهرها التاسع ستلد ولداً يكبر بعد عامين . سيطرد العصافير من حقل القمح).

إن بالمسرحية أصداء من خرتيت يونسكو فكل من لمسوا البطيخ الناعم يتحولون كما أن بها بعضاً من أصداء بير القمح) لـ (علي سالم) ، لكن يبقى لها خصوصيتها وظروفها .

النص بين الكاتب والمخرج :

حذف العرض الأغنية الافتتاحية التي تطرح حلم . أبي عبد الله الرومانسي ورغبته في أن ينبت الحقل شجراً أخضر . كما حذف العرض أيضاً الأغنية من اللوحة الثالثة وأيضاً حذف الأغنية الختامية والتي تتحدث عن سقوط النيزك ليموت الشيطان المارق ويعيش البطيخ .

الديكور والمعادل التشكيلي :

في معظمه واقعي مغرق في الواقعية التي تقترب أحياناً من الطبيعة الفجة . وعلى يسار المتلقي البئر وعلى يمينه جلسة يعلوها مكان للنوم سرير بدورين مفروش بخامات البيئة . السواد يحيط بالمكان بانوراما سوداء وكنت أفضل أن تمتد الصحراء من الأفق بدلاً عن البانوراما السوداء . أرضية المسرح عارية بدون مستويات.

الإخراج :

أدخل الخبير في عربة يد . إنها عربة زبالة . .. إن الموقف محسوم منذ البداية . تنوعت الحركة من حركة أفقية وحركة رأسية مع بعض التشكيلات والتنوع بين الوقوف والجلوس . كنوع من جماليات شكلية وشكلانية في العرض المسرحي حيث تفريغ البالون حركة عبد السلام لافته ، محاولة التشكيل بالسلالم فكرة جيدة جداً لو كانت تلقائية ومبررة .. إن سياج البطيخ للحراسة وظف بشكل معقول كسجن أمضى فيه أبو عبد الله وعبد السلام مواسم عدة إذ كانا الحارسين والمسجونين في نفس الوقت . إن إطار العرض المسرحي كامن .

الرموز الشعبية بين النص والعرض :

يقول الناقد العراقي ياسين النصير : حملنا الممثلين رؤية ما كان لنا أن نحملهم إياها . العمل المسرحي لا يحيا بالتمنيات وإنما بالفعل الدرامي .. في النص رموز شعبية واجتماعية أضاعها الإخراج[1] ماذا تريد أن تقول لنا مسرحية البطيخ الأزرق ؟ أتريد القول على الأبناء ألا يقتلوا بعضهم بعضاً . أم تريد القول إن الشر يثمر في أرض ووسط أناس مختلفين أم تريد القول إن القدرية سلطة على رقابنا وعبثاً يفتح اختيارنا الحر مدى لإنسانيتنا ؟ أم تريد القول إن الجهل ينتصر على العلم ، أم أنها تحاكي المقولة الشعبية (بطيخ) كلمة تقال سخرية وتمثلاً للاشئ . لا أقول إن المسرحية قد قالت شيئاً من هذا . ولكنها حملتنا ذاكرة التأويل . وصياغة الأسئلة وامتثال ما هو فينا من قول نطمح أن نراه مجسداً أمام أعيننا . المسرحية لم تقل شيئاً مخصصاً في واحدة من الذي قلته ، ولكنها قالت هذا كله بكلمة واحدة فضيعت على نفسها وعلينا حقيقة الفعل الدرامي الذي ننشد . وليعذرني الأخوة كلهم إنني وجدت قيمة (المنزل) أو (البيت) محوراً تدور عليه أفكار المسرحية ولو ركز الإخراج على هذه القيمة لمنح كل مفاصل عمله رؤية واضحة .

ما هي مفردات المنزل المنشود في العرض ؟

أولاً : الزوجة . وأم عبد الله كنسبة مطلقة لكل النساء . وثانياً : العلاقة بين بناء المنزل وحقل القمح . وهي علاقة إيجابية تراد نية تعارض هذه العلاقة ، علاقة أخرى بين المنزل وحقل البطيخ .. المنزل / مثل القمح يتعمقان بالعمل وبموسم الزراعة . بينما المنزل وحقل البطيخ يتعمقان بالشهب والعفاريت الشياطين والإنبات في غير الموسم .. العلاقة الأولى تتطلب فهماً . وشخصاً هو (أبو عبد الله) والعلاقة الثانية تتطلب خروجاً على الفهم وعلى الشخصية وقد تمثل الخروج هذا بعدة شخصيات : المهندس والجار ومن ثم الخبير وإزاء محدودية علاقة المنزل / حقل القمح . وسعة علاقة المنزل حقل البطيخ بسير العرض لتأكيد سعة الشر . ومن ثم هيمنته على العرض كله .

---

[1] ياسين النصير ، نقد لمسرحية البطيخ الأزرق - فعاليات مهرجان بغداد الثاني (ثقافة اليوم) ع ٧٩١٩ في ٢ شعبان ١٤١٠ هـ

في العرض المسرحي تسمع كلمات مثل " نحن نحتاج الى المنزل " وتقترن الحاجة بحقل القمح . لكن المنزل لم يبن لأن الشهب تستزرع بطيخاً . تصل المسرحية بنا إلى اقتران البطيخ الأزرق باللامنزل ..

يتسع الصراع هذا . فيجسده . أبو عبد الله وعبد السلام الفترة الفلاحية بمواجهة العلم. هل تدين المسرحية العلم ؟ نعم . ماذا إذن يمكننا القول عن توجه المؤلف الفكري؟ وربما كان في تصميم المؤلف أن يعكس واقعاً تعاني منه بعض البلاد العربية . وهو أن العلوم التي لم تستخدم في غير مواقعها مدانة . ونلاحظ مثل هذا عند الخبير الذي بدأ علمياً أول الأمر ثم استسلم لظاهر الشر بل عمق دعواه بأن وعّى أبا عبد الله لأن يلمس البطيخ الأزرق .. من الواضح أن المؤلف يعكس ظاهرة اجتماعية هي سطحية الخبرات العلمية وعدم إمكانها في إقناع ذووي الفكر بما يؤمن به . بل إنهم ينكرون أن أم عبد الله قد ولدت طفلاً . والطفل في رأي والده يقترن بالمنزل . ويزيدون الأمر تعمية إنهم ينكرون الأرض والمياه والوعي عندما يطالبون أبا عبد الله .

أعود لعمل المخرج . وهو عندي فيه شك . والبناء الذي رأيناه . نحن إذن أمام ظاهرة تتلمسها عيانياً ولمستقبلها صوتياً وأنا لا أفترض رؤية على المخرج . ولكن المخرج ضيّع علينا فكرة وضيّع قيمة النص . وأقول كيف ..

١ – في النص رموز شعبية واجتماعية :

ولها اتصال بمثلوجيا المنطقة وبرؤية كونية شاملة .. منها أم عبد الله . المرأة المطلقة . الاسم والدلالات . ومنها البئر الذي رأيناه ولم نلمس فعلاً له ومنها المنزل الذي كثر الحديث عنه ولم تشهده ومنها البطيخ الأزرق الذي مثل الشر ولم نر له دلالة ومنها المرأة التي قال النص عنها " المرأة كالبحر ": ومنها الحقل الذي قال النص عنه أنه (حقل القمح كالبحر) لتصبح المرأة ضوءاً لحقل القمح ومنها الولادة هذه التي نسمع عنها ولم نرها أو نسمع صراخها . أو نقرنها بالمنح . لقد ولدت في لحظة إنبات البطيخ الأزرق .. كيف يحدث هذا ولادة مانحة مع ولادة شر حقيقي ؟

٢- دلالة المكان :

في هذا العرض وعندي أن المسرحية كلها مكانية . حقل قمح وأرض مغطاة وبئر ماء . وسماء ومنزل . وبشر يريدون بناء أنفسهم وسقيفة ترتفع بهم عن أحراش الأرض وأفاعيها وعلاقات حوار مادتها لغة المكان بعلاقاته المرتبكة . علاقة المكان بجسده نصياً . لكنها غائبة إخراجياً - ومادتها جدل العلو - السماء والأسفل - الأرض السماء تمارس فعلها عن طريق الإسقاط سقوط النيازك الشريرة - والأرض تستسلم للإنبات بسبب العلم عنها ولعدم وجود منزل يحمي أبا عبد الله .. سقوط النيازك مقترن ببقاء أبي عبد الله عارياً بلا منزل علاقات مكانية غائبة بالكامل عن عرض المخرج . وعبثاً يصرخ أبو عبد الله (هذا زقوم) . أو أننا على خطأ . أو لماذا نقتل بعضنا . لأن العمل المسرحي لا يحيا بالتمنيات . بل بالفعل الدرامي . وعبثاً نخجل من الواقع وسرد حقائقه . فالفن لا يخجل من الواقع ما دام يعيد تركيبه .

كلمة أخيرة عن التمثيل . ،أقولها صراحة إن الممثلين أجهدوا أنفسهم وقدموا الذي قدموه . جهدهم النفسي والجسدي واضح . لهم قابليات لا يعوزهم إلاّ خطة إخراجية . كانت للساحة المحددة لهم . ضيقة على مشاعرهم . وكانت مفردات الحركة محصورة بين خطوط مقدمة المسرح . افتقدنا في حركتهم الإقناع والوضوح . وحمّلناهم رؤية ما كان لنا أن نحملهم إياها . . أو ما أعظم البساطة في الأداء . التكلف يجهد المشاعر . الديكور الفقير . أوقع المسرحية بالسلسات في الدلالة المكانية . وكان بالإمكان والعرض يوحي بذلك ويؤكده أن يكون للمسرحية ديكور أجمل وأغنى .. إننا ضيعنا دلالة البئر في المسرحية وهو المحرك لفاعلية الخصب . هيمنة النيازك والشر لا يعني إلغاء للبئر . كان بالإمكان لجوء أبي عبد الله بين فترة وأخرى كي يؤكد لنا معنى الخصب . كما فقدنا دلالة السرير المعلق . لأنه كان منخفضاً في حين أراده العرض أن يكون عالياً كي يقي نزائله من عفاريت الأرض ودبيبها .

ولكن ما العمل والمسرح لا يمنحك دائماً إلا نصف الحقيقة فكان في النقد .

العثيم بين ثقافة الإذعان وثقافة التمرد :

إذن فقد انتهى النقد إلى أن مسرحية البطيخ الأزرق هي موقف حص للمتلقي المعاصر على رفض الإنصياع للمغريات الاقتصادية ورفض الإنصياع للتوجيه الخارجي أو للتهديد الخارجي سواء كان واقعياً أو كان غيبياً .

وهذا ما كان من أمر النقد ونظرته إلى إبداع النص والعرض في إحدى مسرحيات العثيم . فماذا عن العثيم نفسه ماذا عن نظرته لنص من نصوصه المسرحية الذي دار الحديث النقدي حوله كثيراً ؟ ربما لأنه يتعرض لفكرة الإنصياع ويكشف عن رسوبات ثقافية في المنطقة العربية هي التي تؤدي بالمنطقة كلها إلى الإنصياع لكل إغراء .

يقول محمد العثيم : " البطيخ الأزرق مسرحية اجتماعية في أربع لوحات .. وبدءاً فإن الزرقة لون الموت والعنوان مقترن بشر يحدث لرجل بسيط فيفسد حياته الوادعة المستقرة التي لم تخرج عن روتينها " " أمام المغريات بحياة أجمل مع أم عبد الله إنصاع أبو عبد الله لزراعة البطيخ فكان هذا الإنصياع السبب الأول في عدد من الشرور انتهت إلى البطيخ الأزرق الذي كاد أن ينهي حياته وحياة عبد السلام .

المسرحية باختصار تقول إن الشر لا يأتي إلاّ بالشر وإن أبا عبد الله أدرك بفطرته الشر قبل أن يدركه الذين أعملوا عقولهم وراء الطمع والجشع في البطيخ الأزرق " [1]

---

[1] ناصر الحزيمي ، " الزرقة لون الموت " (الرياض) ع ٧٨٥٦ في ٢٨ جمادى الأولى ١٤١٠ هـ ص ٢٠ .

الخلاصة :

فكرة زراعة البطيخ متصلة بفكرة النيازك الساقطة والشياطين وبين فكرة الشياطين والنيازك حلقة وسيطة في الفكر الديني وهي فكرة الرجم فالشياطين المتسمعة لما يدور في السماء من تدابير عليا ترجمها السماء بالنيازك - ولفظة البطيخ لفظة متصلة في التراث الشعبي في لغة الشعوب العربية الدارجة باللاشئ فهي تمثل على المستوى التراثي الشعبي معادلاً معنوياً لانتفاء قيمة الشئ المحكوم عليه أو المنظور إليه وارتباط الأفكار الثلاثة هذه بسياق واحد يشكل حكماً شعبياً معاصراً على موروث ثقافي أو رسوب ثقافي فإذا كان أبو عبد الله ممنوعاً بنص عقد الاستثمار الذي وقعه مع الخبير من زراعة البطيخ أي اللاشئ أو الموروث (الرسوب الثقافي) وكان هذا الرسوب الثقافي هو الموروث الفكري الديني جزءاً لا يتجزأ من استقراره - وفق قناعاته الفكرية والنفسية - وكان في رأيه وفي رأي مهندسه (عبد السلام) أو مهندس فكره ، ذلك المقابل لمهندس الفكر الغريب عن الأمر وعن المنطقة (الخبير) فإنه يميل بوجدانه وبغرائزه وعاداته إلى العمل أو الانصياع للموروث . وهنا يقوم بزرع البطيخ (اللاشئ) أو إعادة زرع الموروث اعتقاداً منه بأن في إعادة زرعها سوف تستقر حياته : سريعاً يشيد المنزل وينتفع بالبئر ويهنأ مع امرأته - ولكنه لا يجني في النهاية سوى الثعابين .

والعثيم يجعل أبا عبد الله يدرك ذلك في نهاية مسرحيته . لذلك يطلق النار على البطيخات الزرقاء فيفجرها أي يفجر الفكر المهوش الذي استسلم لمغريات زراعته في تربته المعاصرة أي أنه فجر بالونات الرسوب الثقافي واتخذ موقفاً تنويرياً حمّله به العثيم .

إن مسرحية البطيخ الأزرق تمثل للصراع النفسي البدوي في عصرنا الحديث حيث يتصارع بداخله عنصران رئيسيان هما :

وجوده المادي الحاضر ووجوده التراثي الموهوم أو المستحضر الساكن في داخله عن طريق الوهم المتحصن بقناعاته .

وهذا ما يحاول الناقد العراقي فاضل ثامر [1] أن يشير إليه على استحياء حينما قال:" المحور الأساسي في تقديري هو علاقة الإنسان بالأرض - علاقة الإنسان بالحياة - علاقته بالخصم " وكلها كما ترى علاقة موجود مادي بموجودات مادية (الوسط البيئي) باستثناء (الخصم) فالخصم هنا فكرة غامضة هل هو الخصم المادي الماثل في الحياة بشراً كان أم طبيعة أم هو الخصم المعنوي أو الوهمي الموروث أو الغيبي ؟

الذي يشير إليه الناقد بعد ذلك " رمز السقوط المفاجئ للنيزك هذا السقوط المفاجئ الذي يختلط بين الحقيقة والعلم والوهم " الذي أدى إلى ظهور نبتة غريبة داخل الأرض وهي نبتة البطيخ الأزرق تلك النبتة التي سقطت عليه من السماء من خارج عالمه المادي فملأت حياته وحياة الناس رعباً و فزعاً إلى أن أدرك شرها وفسادها وإفسادها لحياته أدرك على من يطلق الرصاص فوجه بندقيته إليها ليقضي على أصل الخطر متمثلاً في البطيخ الأزرق وبهذا تخلص من نبتة الشر التراثية .

لا شك أن تجربة العثيم في البطيخ الأزرق هي تجربة تعكس نضج فكره التنويري وتعكس توجيهه الواعي لموهبته في الكتابة المسرحية في خدمة مجتمعه السعودي في عالمنا المعاصر الذي يفرض على المجتمعات العربية المنغلقة فكرياً أن نتخلص من نمطية التفكير والتقوقع في المكان دون إحساس بحركة الزمن فالثبات في المكان دون الدوران به مع حركة التطور العصري يؤدي بالمجتمع إلى الجمود والارتكان إلى استهلاك الإنجازات الحضارية للشعوب المتقدمة بحجة أنها مسخرة لخدمتنا دون وعي منّا بأننا تابعين لإرادة من صنعها وبأن صانع الإنجازات التكنولوجية والحضارية يمكنه حجبها عنّا أو حجب ما يجعل مستهلكها قريباً منه وهنا يثب إلى الذهن السؤال الذي حان وقت طرحه : هل نحن مجرد أمة استهلاكية ، وهل يصلح حالنا مع عصر إنتاج المعرفة والمعلومات التي بدونها لن يكون لنا مكان في الألفية الثالثة حيث أصبحت العصمة الكونية في يد الثورة المعلوماتية ، بعد أن

---

[1] فاضل ثامر ، " البطيخ الأزرق تجربة جزئية ومثيرة في مسار المسرح السعودي " (الرياض) ع ٧٩٢١ في ٤ / ٧ / ١٤١٠ هـ ص٢٠

انتزعتها من يد المنظومة الفكرية لسلطة الطبقة العاملة ، التي أسقطت العصمة قبل ذلك من يد المنظومة الفكرية لسلطة رأس المال .

لاشك أن العثيم في مسرحه يلح على فهم ضرورة التطور . والتطور خلاص من عادات وتقاليد وأفكار غير صالحة تقف بالزمن وبالمكان وبالناس حيث هم من آلاف السنين. لذلك نرى العثيم معنياً بتصوير ما يطرأ على المكان وعلى الناس من تغيرات ويلفت إلى حال الناس في مجتمعه وموقفهم الواقعي من التغيير والمأمول منهم فعله . وهو يصور ذلك منذ كتب (قبة رشيد) ويواصل ذلك في البطيخ الأزرق والمطاريش والسنين العجاف وتراجيع والهيار ولكن تظل (سوق قبة رشيد) هي اللفتة المسرحية الأولى حول هذا الموضوع موضوع التغيير الذي هو سنة الحياة .
إن قبة رشيد ليست مسرحية فلكلورية كما يعتقد البعض من خلال الأهازيج والرقصات الشعبية بقدر ما هي استيحاء فني للتراث والمخزون الثقافي والاجتماعي الذي حاول الكاتب تجسيده في النص وقد سخر الكاتب أدواته الفنية في تجسيد هذا الحدث التراثي واعتمدت المسرحية على اللوحات الغنائية حيث قدم بعض القصائد الشعرية الفنان عبد الإله منصور بشكل يتواكب وحزن القرية الكبير حيث تتعرض القرية لنزع ملكيات الأراضي والدور السكنية " التثمين " ..

وهنا يتضح صراع الأجيال للحفاظ على التراث الذي قدمه الأباء والأجداد .. وهو المحور الرئيسي للمسرحية حيث صور الكاتب حارة قديمة ورثها الآباء والأجداد تعاني من انقسام أهلها بعد وصول أخبار تؤكد على نزع ملكية الحارة فأدت تلك الأخبار إلى خلل في ترابط القرية وانقسامها فالبعض لديه الرغبة في التجديد والانتقال إلى حياة جديدة .. أما الفئة الأخرى فقد فضلت البقاء والتمسك بالحارة رافضة الإغراءات .

وكان هذا الصراع قائماً بين هاتين الفئتين حتى نهاية المسرحية إلى أن توحدت كلمة أهل الحارة بعدم الانتقال بعد قبول الشفعة .

إن ما يؤخذ على مسرح العثيم أن التعبير الدرامي فيه تعبير مركب ، واللغة مكثفة ويلفها الغموض أحياناً . والغموض صفة من صفات الحداثة . أي أنها أحد

عناصر الاتجاه نحو تجدد التعبير تبعاً لتجدد المحتوى سعياً وراء ابتعاث أو توالد حساسية جديدة . غير أن الحساسية الجديدة لا تتحقق دون تحديث للمجتمع .. تحديث ذاتي وليس تحديث مستورد تحديث قومي ووطني . إن تحديث الحياة المدنية في بلد من البلدان هو الذي يولد لدى مواطني ذلك البلد تلك الحساسية الجديدة أي التجدد الفكري عبر التلاقح الثقافي وتعدد الرؤى والآراء وانفساح المجال أمام الرأي والرأي الآخر لذلك فلا ندهش كثيراً إذا رأينا الفريق المسرحي السعودي الذي عرض مسرحية العثيم (تراجيع) ضمن فعاليات مهرجان المسرح الخليجي الذي أقيم في عام ١٩٩٣م " لم يعلقوا على ما شاهدوه . آثروا التريث بانتظار حضورهم الندوة المخصصة لنقاش المسرحية " فالمسرحية " كانت عصية على التمثل الفوري من قبل الجمهور لانصرافهم عمّا يمكن اعتباره طرق المسرح السائدة وموضوعاته . وهي على مدى الساعة وربع الساعة مدة عرضها ، لم تقل قولاً حاسماً في كل ما سعت إلى إيصاله . أما الكتيب التعريفي الذي وزع قبل العرض فزاد الجمهور بلبلة إذ كان في تعريفه أقرب إلى نص شعري منه إلى تقديم أو إيضاح" [١]

والأمر نفسه يمكن أن ينسحب على مسرحية (الهيار) لما تحويه من رموز وكذلك ينسحب على مسرحية (الهمداني) * وينسحب على مسرحية (الأرشيف) أو الملف التي قدمت ضمن فعاليات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي عام ١٩٩٧ وهي المسرحية الرابعة التي قدمت في دورات المهرجان التجريبي بالقاهرة بعد (تراجيع) التي أخرجها المصري جمال قاسم و (الهيار) التي أخرجها المصري أبو بكر خالد والمطاريش من قبل بإخراج السوداني عثمان قمر الأنبياء .

إن الإنصاف يقتضينا القول إن محمد العثيم كاتب مسرحي صاحب مشروع سعودي عربي وطني ، إذ يهدف في مسرحه إلى الكشف عن الرسوبيات الثقافية

---

١ جريدة الحياة - أبو ظبي في ٨ ابريل ١٩٩٣م .

* قام الباحث نفسه بإخراجها لطلاب شعبة المسرح بقسم الإعلام بكلية الآداب جامعة الملك سعود وعرضت في مهرجان الجنادرية ثم في ليالي قرطاج بتونس .

وإضاءة سلبياتها ودورها في تعطيل عمل العقل العربي وتطور معارفه بعد تنقية الموروث ودفع العقل العربي نحو الإسهام في إنتاج المعرفة في سبيل الخروج من أزمة العقل العربي ولهذا وقفنا كثيراً عند مسرحه أو عند مشروعه التنويري بوساطة الإبداع المسرحي والمشاركات الثقافية حوله من أجل تفعيله خدمة لمجتمعه ولثقافته وتأكيداً لهويته المتجددة بما لا ينفيها عن العصر ولا يفصلها عن أصالتها ذلك أنها تشكل أحد شموس نهار يقظتنا العربية فى صحراء شبه الجزيرة العربية وخليجها .

الفصل الرابع

في قضايا النص في المسرح السعودي

تمهيد :

النص المسرحي السعودي بين المصادر التراثية والمصادر الحداثية :

فيما قرأت من نصوص مسرحية سعودية لم أجد نصاً قد ارتكز إلى عناصر التراث وإلى عناصر الحداثة في مزج استهدف مقابلة الضد بالضد استنفاراً لمفهوم الأصالة بتحريض من مفهوم المعاصرة غير تلك التي وجدتها في مخطوطات نصوص الكاتب المسرحي السعودي الشاعر " محمد العثيم "[1] وهو صاحب إنتاج أدبي مسرحي وفير إذ تربو مسرحياته على ثمان مسرحيات هي :

(سوق قبة رشيد) ، (المطاريش ١٩٨٨م) ، (السنين العجاف ١٩٩١م) ، (البطيخ الأزرق ١٤٠٩هـ) ، (تراجيع ١٩٩١م)

(ديّان عفراء ١٩٩٤م) ، (الهيار ١٤١٤ هـ - ١٩٩٤ م) ، (الحرب السفلى ١٤١٥هـ)

وأخيراً (حلم الهمداني بجائزة السلطان السجستاني ١٤١٥هـ)،(الملف- ١٤١٦هـ)

وهي مسرحيات ظهرت فيها عناصر التراث مشتبكة مع عناصر الحداثة بحيث يمكننا رؤية تدافع المفاهيم التراثية وعناصرها الفنية مع المفاهيم الثقافية المعاصرة وعناصرها الفنية . لهذا ستكون وقفتنا التحليلية مع مسرح محمد العثيم رئيسية في هذا الفصل . على اعتبار أن قضية اشتباك المفاهيم التراثية مع المفاهيم الحداثية المعاصرة قضية أثارت وما زالت تثير العديد من المعارك النقدية وعلى وجه الخصوص في عالمنا العربي المعاصر .

---

[1] محمد العثيم ، سوق قبة رشيد مخطوطة أوبريت حصلت عليها من مؤلفها الذي كتبها في عام ١٣٩٥ هـ الموافق ١٩٨٩م وعرضت في العام نفسه ضمن فعاليات مهرجان التراث والثقافة بإخراج المخرج العراقي سمعان العاني على مسرح (الجنادرية)

أوبريت قبة رشيد بين المصادر التراثية والحداثية

فكرة الأوبريت :

تدور حول صراع المدنية مع القدم والأصالة الشعبية بطرزها وأنماطها البدائية البسيطة . اقتحام الآلة للعالم التلقائي الشعبي على غير رغبة من المتمسكين بالأصالة الشعبية.

المنظر العام للحدث :

- ساحة عامة مقفرة ما عدا قلة من العابرين يحيط بها عدد من الدكاكين .
- الزمن بعيد الفجر حيث تشرق الشمس في يوم شتوي .

الإيحاء العام للمنظر :

يعكس روح الصحراء مع أنه في الحضر ، حيث المكان مقفر والعابرون قلة .

تحليل فنون الأداء في النص : (القيم الفنية)

يعتمد هذا النص (الأوبريت) على ما يأتي :

أولاً : مستويات اللغة الدرامية :

(السرد – الغناء الفردي – الغناء الجماعي – – الإلقاء التشخيصي)

ثانياً : الأشكال الفنية للأداء : (مادة التشكيل الأدائي) :

١ – *في الغناء :* أ) الجوقة

ب) المغني

ج) الراوي

د) كورال الأطفال

هـ) فرقة السامري

٢ – في الإلقاء : شيخ واهن القوى يتوكأ على عكاز

٣ – الشخصيات النمطية : (سليمان – دغيمان – علي – سعد – نكرات – مهندس – رجل – رجل آخر – جمهور)

حول فلسفة كتابة الأوبريت :

تأسس على " تجربة خاصة في الاستفادة من الأغاني المحلية في المسرح "[1]

- حول الإطار العام للأوبريت :

حدث قصير تأسس على الغناء الدرامي الذي يعيد تصوير الفعل أحياناً ويصور ما قبل الفعل وما بعده في أحيان أو مواقف أخرى في شكل متنوع ومتدرج يتضمن كل ألوان الغناء الجماعي والفردي ، الرجالي و الطفلي ، مع غياب الأصوات النسائية . مع قيام الغناء مقام الحوار وهو لغة الفعل المسرحي أو الحضور الفاعل والمتفاعل .

ويتوازى الحوار مع الغناء في نمو الحدث أو نمو الفعل وفكر الشخصيات وقيمها ، بديلاً عن نمو الشخصيات بوصفها ذوات إنسانية . وتلك طبيعة غالبة في فن الأوبريت ، بالإضافة إلى النمطية في بناء الشخصيات في هذا الفن الدرامي . كما أن التأليف الموسيقي واللحني يعد الأساس في الأوبريت وليس التأليف الأدبي للنص .

حول التقسيم الأسلوبي للأحداث :

تنقسم هذه الأوبريت إلى ثلاث لوحات هي :

١- ***اللوحة الأولى :*** بعنوان (خمسة أعوام) ص ص ٢ - ٧

٢- ***اللوحة الثانية :*** بعنوان (الشفعة) ص ص ٨ - ١٧

٣- ***اللوحة الثالثة :*** بعنوان (خمسة أعوام) ص ص ١٨ ٢٥

الإطار الأسلوبي العام :

أولاً : تعتمد الأوبريت على أسلوب التدوير أسلوباً فنياً حيث ينتهي الحدث إلى نفس البداية التي بدأها وهو أسلوب فني قديم وحديث في الأدب والفن .

---

[1] مقدمة أوبريت : سوق قبة رشيد ، كتبت في عام ١٣٩٥هـ - الموافق ١٩٨٩م مخطوطة - ولقد عرض الأوبريت في يومي الثلاثاء والأربعاء من شهر مارس ١٩٨٩م بالرياض على مسرح الجنادرية من إنتاج الجمعية السعودية للثقافة والفنون .

ثانياً : مستويات اللغة بين الدرامية والغنائية :

١- تعتمد الأوبريت المقاطع الغنائية لغة وصفية سردية على ألسنة الجوقة مرة وتشغل المقاطع الغنائية الوصفية مساحة كبيرة في الأوبريت وقد تؤخر الصراع أو تمهد له أو تعقب عليه . وعلى ألسنه (كورال الأطفال) مرة ثانية وعلى لسان المغني في مرة ثالثة وعلى لسان الراوي .

٢- تعتمد على اللغة السردية الوصفية إلقاء على لسان الراوي .

٣- تعتمد على لغة التشخيص والفعل بالأداء التمثيلي على ألسنة الشخوص .

بين البناء الغنائي والاستعراضي
والبناء الدرامي في الأوبريت

دلالة البناء الفني في اللوحة الأولى :

المنظـــر :

يتكون المنظر من " ساحة عامة يحيط بها عدد من الدكاكين بعيد الفجر حيث تشرق الشمس في يوم شتوي .. يبدو المكان مقفراً ما عدا قلة من العابرين " [1]

تحتاج الأوبريت عند عرضها إلى فضاء مسرحي ، يتسع لتشكيل التكوينات الجماعية لعناصر الغناء والتعابير والصور الحركية الراقصة والموقعة كما تحتاج إلى حسن الاستهلال فإذا كانت صورة الحدث ستقوم على عنصر الحركة الجماعية الشعبية والزحام الذي يعكس روح السوق الشعبي يجسد صورته الواقعية ، فإن الصورة تظهر بمثيلاتها أو تظهر بما يناقضها . وقد اختار الشاعر الدرامي هنا نقيض الصورة الحركية للسوق الشعبي فبدأ بها مشهده الافتتاحي لا ليمهد للصورة الحركية للسوق التي ستأتي بعد قليل ولكن ليتيح أيضاً لشكل من أشكال الفرجة الشعبية أن تأخذ مكانها توكيداً للشكل الفني الشعبي أو التراثي عند العرب وهو فن (الحكي) بوساطة الرواية على ألسنة (الجوقة) عبر مستويات أداء فني تستهدف تنويع أسلوب الحكي فيصبح فردياً بعد أن بدأ جماعياً ، توكيداً لشكل الانسلاخ الفردي عن المجموعة وما يعكسه من حب إثبات الذات ، ثم يعقب ذلك الانسلاخ الذاتي الذي هو خروج شكلي من حضن الجماعة وكنفها وليس خروجاً عليها ، لأن التعبير الفردي هنا - ما زال جزءاً من التعبير الجماعي هو ترديد للتعبير الجماعي الذي يصف المكان والمناسبة والإطار العام للعلاقات الاجتماعية ويمهد للحدث ويلقي أمامنا ببذرة العرض أو المغزى العام للمضمون .

---

[1] العثيم ، م ، ن ، ص ١

" الجوقة : (غناء من خارج المنظر) :

في مفرق السوقين عند (العاير) الشرقي
على يمين اللي يجي من يمة (المرقاب)
شارع قديم وملتقى خلاّن ..
عقب صلاة الصبح به مشراق
يقعد به البردان و (الطرقي)
ومن يبغي شوفة صاحب يهواه
واللي نساه الحظ يوم العيد
واللي بكى قبة رشيد "

فهذا التمهيد الشعري الغنائي السردي الذي يصف لنا المكان والظرف وطبيعة التعدد في أغراض البشر وأحوالهم في تلك البيئة الشعبية مع توحد علاقتهم بالمكان الشعبي نفسه (مفرق السوقين) الذي هو مجمع الحالات والأغراض البشرية للناس في هذه البيئة .

يتصل عند المغني كلون من ألوان التنويع الملائم للبيئة الشعبية .

" غناء مفرد :

أخوة رضاع ..
واللا قرايب بأرضهم باقيين
من هو نسى العاير الشرقي "

الموضوع المحكي عنه واحد ، وكان من الممكن مواصلة الجوقة لتؤدي ما غناه المغني الفرد دون حاجة موضوعية للمغني ، ولكنها الضرورة الفنية التي يواجهها التنويع . والتنويع عنصر أساسي في كل الفنون على مختلف أنواعها وأشكالها ، غير أن خاصية التنويع في الفن الشعبي حددت شكل خاصية ذلك التنويع، فإذا تميزت الجوقة في المسرح اليوناني وعبرت عن الرأي العام وعن

ضمير الأمة في مواجهة القيم المغايرة لقيم المجتمع الأصيلة وأعرافه [1] ، فإن تلك المهمة نفسها ظهرت في الأدب الشعبي العربي مع ظهور الراوي [2] [3] وذلك يتناسب مع طبيعة الفرق بين طبيعة الجدل الفكري الحر بين الرأي والرأي الآخر عند أمة اليونان ، وطبيعة الرأي الفردي الأوحد المهيمن على ساحة الفكر في الأمة العربية دون أن يتيح للرأي الآخر الذي يعارضه فرصة للكشف عن ماهيته وما يؤدي إليه من قيمة . لذلك ظهر التعبير عن الرأي العام عند اليونان من خلال الجماعة (الجوقه) وظهر التعبير عن الرأي الآخر أو الرأي العام على لسان الفرد ، إذ أن كل مجتمع يقدم شكلاً من البيئة ليعبر عنه ، ويصبح لسان حاله . غير أن العثيم وهو يمهد لطبيعة التشبث بفكرة الأصالة فإنه يصور ذلك المعنى بعديد الصور .. يؤكدها على لسان الجماعة مجتمعة بوسيلة التصوير المناسبة (الجوقة) سواء كانت وسيلة فنية أصيلة أم هي وسيلة فنية أجنبية الجذور . وهو لا يكتفي بتلك الوسيلة فيلجأ إلى الاستطراد وهو عنصر فني أدبي في الأدب العربي وفي طبيعتهم الكلامية المعوقة أو المؤخرة للفعل [4] اتخذه وسيلة استطراد فردية غنائية لتعكس ذاتية المبالغة وهي صفة في أمة العرب – الاهتمام المبالغ فيه بالذات مع المبالغة في تقدير أنفسنا وفي تقدير الآخرين سواء أولئك الذين وقفوا في صفنا أو في مواجهتنا مما يبعدنا في الحالتين عن صواب الحكم وعن إصابة الأهداف القومية والوطنية بل الشخصية أيضاً.

والشاعر – هنا – لا يكتفي بالجماعة التي جسدها في صورته ولا بالفرد المردد للخطاب الجماعي وإنما يتعدى ذلك بتسجيل الأمر للتاريخ فالحضور الجماعي والحضور الفردي يترسخان إذا ارتفع فعلهما إلى مكانة التسجيل التاريخي

---

[1] راجع : د. عبد المعطي شعراوي ، التأثير الدرامي للجوقه (فنون) عن اتحاد النقابات الفنية بمصر – القاهرة .

[2] راجع : د. عبد الحميد يونس ، خيال الظل ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والنشر ١٩٦٥م وكذلك الأدب الشعبي.

[3] صفوت كمال ، الفن الشعبي الكويتي ، وزارة الإعلام الكويتية

[4] يرى آرتو : " أنه اسهل على أن أفعل ما أريد من أن أقوله " (المسرح وقرينه) القاهرة دار النهضة العربية ١٩٧٣م ص ١٠٣ .

، لذلك كان الشكل الفني العربي الثالث في فنون تجسيد الصورة السردية التي تعنى بتصوير ما كان من أمر هذه البيئة جماعات أو أفراداً .

" **الراوي :**

(على المسرح ويكون شيخ واهن القوى يتوكأ على عكاز ويلقي إلقاء شعرياً)

من إيدي ليدك عزيزة وغالية ..

واللي ماله أول ضاع ..

أمانة بارقابكم ..

.. من جد لولد شيلوها .. من ذراع لذراع

أنتم .. باقي أهلي .. واللي ماله أول ضاع "

وهذه المرة يأتي التوجيه من أعلى ، من الجذور ، من الشيخ أصل القبيلة من الأصالة إلى الحداثة تأتي الخلاصة " اللي ماله أول ضاع " هذا المثل الشعبي السائر . ترديد للمثل الشعبي " اللي ماله أول ماله آخر " يدخل في صلب العناصر الرئيسية في الأدب الشعبي ويتلقفها النشء ، الطفولة وهي براعم المستقبل وأغصان الشجرة الكبيرة الأصلية ، فتواصل الحفاظ على " الأول " أي الأصل فيه حفظ للأخير من الضياع :

كورال أطفال : (يدور حول الشيخ ويغني)

طالع ضاع .. ونازل ضاع

واللي ماله أول ضاع "

المغزى في التقديمة الدرامية للعرض :

ويبرز المغزى من وراء عناصر التنويع والترديد أو التكرار الموضوعي بأشكال متعددة ومستويات منها الجماعي ومنها الفردي ومنها الطفلي والغنائي والإلقائي ليكشف عن تمسك الناس كبيرهم وصغيرهم جماعاتهم و أفرادهم بالأصالة تمسكهم بالقيم القديمة الأصيلة عن إيمان بارتباط نفسه بهذه الأصالة فمن ليست له هوية لا يعد موجوداً ذا أثر أو ذا فعالية وتأثير .

ولا يخفى علينا الإيحاء الذي يكمن خلف الصورة الحركية الشعبية لدوران الأطفال مغنيين مرددين للمثل حول جدهم أو أصالتهم فيما يشبه اللعب الإيقاعي بمساعدة لحن محلي وشعبي وهو الإحاطة بالأصالة والحفاظ عليها .

القيم الشعبية للمجتمع العربي ذي الطابع القبلي :

والموضوع الشعبي يستدعي قيمه الشعبية إذ لا قيمة لأي موضوع من الموضوعات دون أن يؤدي إلى قيم يعمل على إبرازها والكشف عنها أو عرضها والتأثير بها على المتلقي بوساطة جماليات الشكل المناسب وعناصره الفنية ، لذلك فبعد أن يفرغ الكاتب من الاستهلال المكثف لمغزى عمله الإبداعي يلحقه مباشرة بالعرض المجسد لقيم الموضوع الذي نهض للإقناع بها عبر الإمتاع :

" (يخلو المسرح من الشيخ والأطفال بحركة راقصة)

دغيمان : (داخلاً) أصبحنا وأصبح الملك لله .. (يخرج يفتح دكانه)

ويشير الإرشاد السابق بخلو المسرح من " الشيخ والأطفال " ، ونلاحظ أن الافتتاحية فن قائم بذاته وإن كان غير مفصول موضوعياً عن العرض نفسه .

وإذا كان التوكل على الله والاعتماد عليه من القيم الأصيلة التي نشأ الإنسان المسلم وتربى في حضنها فإن ذلك ليكون أول ما يصوره هذا النص لأنها تدخل في الأساس أو في منشأ أو بداية كل فعل يفتتح به المسلم المؤمن يومه ، فمن منّا لا يبدأ صباح يومه بهذه العبارة التي هي بمثابة (لازمة) عند كل مسلم عبارة تلقائية يؤديها كل منّا آلياً - وفق العادة في ظل البيئة الإسلامية - " أصبحنا وأصبح الملك لله " .. ولا شك أن هذه العبارة التلقائية لا تصدر دون فعل ملازم لها ومقترن بها أو هي مقترنة به ، وفي زمن محدد وهو (الصباح) حيث (يشرع في فتح دكانه) أو يخرج من باب بيته في الصباح أو يركب دابته أو سيارته في هذا الوقت المبكر (هذا من حيث الشكل : اقتران العادة القولية بفعل حركي .. اقتران الصورة الصوتية في أداء الجملة " اللازمة " أي - المتكررة تكراراً آلياً - بالصورة المرئية المؤكدة للخطاب القولي فإذا كان هذا الذي عرضنا له مثالاً للقيم الإيمانية التسليمية

المكتسبة من التعود والعادة والتي تتخذ شكل الآلية التي لا تمر عبر التيقظ الإدراكي فإن القيم الاجتماعية القبلية ماثلة في هذا النص في سبيل تجسيد فكرة الأصالة بوساطة صورة صراعية بين القديم والحديث أو بين قيم الماضي والقيم الحديثة والمعاصرة.

" سليمان : (لاحقاً به وبأداء انفعالي لا يؤدي إلى برود الموقف بعد الكورالات المغنية)

الله يطول عمرك يا ابوي .. ويفّرج عليك من كل ضيق

تفّرج ضيقتي .. وترحم ذلي

دغيمان : يا الله صباح خير ..

سليمان : ارحمني يبه يرحمك المولي " [1]

تظهر القيم التربوية العربية الأصيلة في وصف حركة الابن " سليمان " (لاحقاً) بوالده . تعكس هذه الصورة تقليداً عربياً وإسلامياً حيث احترام الولد للوالد. احترام الصغير للكبير - بغض النظر عن كونه صاحب حاجه يلح في طلبها - . وكذلك يظهر أدب الابن في الرد الجاف والمتبرم الذي يواجه به الأب ابنه - ربما لإلحاحه في طلب شئ ما - وهو إلحاح يعكس طبيعة الصراع بين قيمتين : قيمة (الإلحاح) وقيمة (التجاهل) والصورة الحركية الصراعية المتولدة عن مواجهة كل قيمة منهما للأخرى.. ، كما يمكننا أن نلمح إلى أن كلاً من " سليمان " و " دغيمان " في أوبريت (قبة رشيد) هما صوتان يعبر أحدهما عن فكرة (الإلحاح) بينما يعبر الآخر عن فكرة (التجاهل) ولا شك أن التجاهل تقابل عادة شعبية لكثرة الإلحاح في الوصول إلى تحقيق المطالب والأماني وهي عادة عرفت على المستوى الشعبي بظاهرة (الطناش أو التطنيش) أي تصنّع الصمم عند سماع شئ لا يرغب في سماعه :

---

[1] م ، ن ، ص ٢

" سليمان : ارحمني يبه يرحمك المولى ..

دغيمان : خمس سنين ما ملّيت سالفتك يا سليمان ..
ما تخاف الله بنفسك وتخليني استفتح خير

سليمان : هي كلمة منك يا بوي ما حد يردها .. هي في قلبي غصب علي
أنا ما أنام ليلي .. من ويلي .. ما حبيتها بهواي
حبها بلاني بنفسي

دغيمان : (مقلداً ابنه بسخرية الشيوخ التي لا تخرج عن الوقار) ما حبيتها بهواي
حبها بلاني بنفسي .. قل لعلي يفك حجره على سلمى .

سليمان : (مقاطعاً سخرية والده) لا يبه .. الله يهديك .. حبها بلاني نفسي.

دغيمان : خمس سنين وانا اسمع ها الكلام .. وأقول له ما في يدي حيلة .. أمر مكتوب
تغيرت الدنيا بالناس وتغير الناس بالدنيا .. وقلت لك كلام ما سمعته .. " [1]

الأزمة بين الأب والابن سببها قصة حب الابن لابنة عمه ورفض أخواتها زواجهما وهي قصة شهرت وتكرر تناولها في القصص الشعبي مع تغير الأشخاص والأسماء والأماكن والأزمنة والبيئات .. فقصة عنترة وعبلة ، وقصة قيس وليلى ، وقصة قيس ولبنى عند العرب وقصة " فرهاد وشيرين " عند الأتراك وقصة " روميو وجولييت " في الأدب العالمي الغربي ، وغيرها . وهي قصص تحكي على مر العصور بزيادات في التفاصيل أحياناً ، وفي أحيان أخرى بشئ من الحذف ، تبعاً لطبيعة العصر الذي

---

[1] م ، ن ، ص ٢

تحكي فيه ، مما يبعدها عن مؤلفها الأصلي، وينفيه عنها وينفيها عنه ، على أن " استخدام التراث كإطار مسرحي أو انتهاج الأسلوب الشعبي القديم في ضرب الأمثلة ، ينطوي على قصد واضح لإعادة صياغة الحاضر عن طريق إعادة صياغة التراث ، كما أنه موقف نقدي وجدلي من الواقع " [1]

وإذا كان أسلوب التقليد يدخل ضمن عناصر الفرجة الشعبية فإن في قيام الوالد بتقليد تعبير الابن يمثل عنصراً للفرجة الشعبية .. إذ أن " للفرجة الشعبية أشكالها المحددة مثل الحكاية الشعبية ومثل الأسطورة ومثل استخدام الحيوانات الأليفة أو المستأنسة للعب . وتتخذ الحكاية الشعبية شكلاً يستدعي ما يعرف بالحكواتي " [2]

وإذا كان الأب وهو الحافظ على التقاليد الأصيلة في صراع مع ابنه فإن الأب نفسه في صراع مع الناس ، مع التغيير الذي لابد منه حتى تستمر الحياة ، فلا حياة بلا تجدد ، ولا تجدد بلا صراع ولا صراع بلا تعارض بين إرادتين بشريتين تكتنفها العواطف المتناقضة .

وإذا كانت كلمة كبير العائلة هي الكلمة التي لا ترد فإن ذلك عصر قد ولى إذ تغير الناس فحل الصغار محل الكبار ، ولم تعد كلمته وهو الكبير الباقي ذات تأثير على الأولاد – أبناء الجيل التالي لجيله – فكلمته ذات وقع في سمع جيله . وهذا موقف الصراع ، الذي لا يقدر على إيجاد انفراجة لأزمته مع ابنه لذلك يحيله إلى أبناء جيله – أبناء عمومته أصحاب القضية وصناع الأزمة :

" دغيمان : (تاركاً ما كان يفعله في الدكان) نصيحة ها الشيبة اللي هو أبوك..

---

[1] ألفريد فرج ، " عالم المسرح " (مجلة الكويت) ع ٣ – نوفمبر ١٩٨٧ م . ص ٧٨

[2] د. أبو الحسن سلاّم ، " أشكال الفرجة الشعبية وعناصرها " كتاب (المسرح والتراث العربي) الإسكندرية مطابع جامعة الإسكندرية ١٩٩٠م ص ٣٠ ومجلة المسرح المصرية عدد مايو / يونيو ١٩٩١م .

لا تخطبها إلاّ يوم تصالح عيال عمك .

سليمان : على إيدك يبه .. قل لهم

دغيمان : ويش ينفع القول في القلوب اليابسة .. الزمان اللي معكم ما هو ب
معي والسنين الجاية لكم ما هيب لي ..
ابدوها أنتم .. وعيشوها انتم .
لأن اللي اسويه أنا يغيره الزمان لا مت ..

سليمان : (متصاعداً) لو كان أبوها حي ..

دغيمان : من راسك لراس عيال عمك ..

سليمان : (محتداً) من راسي لراسها .. وان عيت عيت
خليتها لكم .. والله ما تشوفون عيني .. (أكثر حدة)
اعذرني يبه .. اعذرني يبه
ديرت الذل ما هيب ديرتي " [1]

إن كلاً منهما يعكس جيلاً بكامله ، الجيل القديم الصبور ، صاحب الكلمة النافذة التي لا يردها كبير قوم إن صدرت عن كبير آخر في قومه ، جيل مواجهة المشاكل وحلها بنفسه ، والجيل الجديد نافد الصبر ، الانفعالي القليل الخبرة ، المتبرم ، الغاضب أبداً . لذلك فكلاهما شخصيتان نمطيتان ، لأن كل واحد هو صورة بديلة لجيله – نائبة عنه – وهي تتماس مع كل من كان له حالها في عالمنا المعيش وفي كل زمان ومكان .

وإذا كان استخدام الحيوانات الحقلية والأليفة أو المستأنسة وسيلة من وسائل صياغة الفرجة الشعبية ، فإن العثيم يستخدم الخراف بوصفها عنصراً من عناصر البيئة البدوية الأصيلة في لوحة السوق :

" يبدأ الناس في التقاطر على السوق حيث تفتح الدكاكين ثم تمتلئ الساحة بالكبار والصغار الذين يلبسون ملابس زاهية .. ويتوافد البدو الذين يبيعون خرافاً بالنداء

---

[1] العثيم ، م . ن ، ص ٣

عليها مؤكدين على يوم العيد بعد يومين .. وبرغم جو الاحتفال العام لا تكون الدكاكين مزينة بشكل غير عادي في هذه اللوحة " [1]

وتظهر القيمة الشعبية العربية الأصيلة في مفهوم (الشفعة) حيث يكون من حق الجار قبل شراء عقار غيره حالة ما يعرضه للبيع وذلك يدخل في صميم العرف الشعبي العربي وتعمل به المحاكم الحديثة في المجتمعات العربية ، وذلك ما تعكسه اللوحة الثانية إذ تتأسس على استخدام حق الشفعة وما للعرف من قوة على المجتمع العربي في شبه الجزيرة [2]

أسلوب تقديم حدث وتأخير آخروضرورته الفنية في المسرح :

يعتمد عرض الحدث المسرحي على أسلوب التقديم والتأخير . باستخدام أسلوب "البؤرة " أو التركيز على حدث وتأجيل عرض حدث آخر - وفق الحتمية الدرامية - تقدم عرض وحدث يقع على محور أو نقطة ساخنة وملتهبة ، ثم يليه بعرض الحدث الأقل حرارة وسخونة - حسب اتصال الحدث المباشر من المغزى المراد التركيز عليه وبلورته . وقد يعتمد على العرض (البانورامي) بتقديم أكثر من حدث في آن واحد ، بحيث تجتمع مادة الأحداث في الصورة المسرحية في مواجهة الجمهور أو المتلقين ، غير أن استخدام أسلوب البؤرة أو التركيز على حدث منها وبعد الفراغ من عرضه يركز على عرض الحدث التالي .. وهكذا .

ولقد استخدم العثيم في (قبة رشيد) أسلوب (البؤرة) في تصوير الأحداث فقدم عرض الحدث الأهم الذي تأسس عليه الصراع في إطار أفراد الأسرة بين الجيل القديم والجيل الجديد ، ثم هو مؤسس للحدث الأوسع أو الأكبر الذي يعكس صراع الغالبية الشعبية مع التحديث بمن فيها من مؤيدين لهدم القديم وإجراء التحديث وهم (الشباب) أو المعارضين لهدم القديم والتخلص منه وهم (الشيبان والعجائز والشيوخ والصبية) .

---

[1] العثيم ، م ، ن ، ص ٤

[2] العثيم ، م ، ن ، ص ١٤

" الجوقة : (تغني لتأسيس اللوحة من خارج المسرح)

حنا أهل قبة رشيد

عجز وشيبان ..

وعيال في عمر الزهور ..

وبناتنا غزلان .. غيد

على أرضنا .. وفي عزنا

وبقلوبنا حب عنيد

ما غيّره مرّ الزمان

والشاعر حين يؤسس بالجوقة غناء للحدث الدرامي التالي يستخدم أسلوب الاسترجاع : وضع صورة العادة الشعبية في مواجهة أسباب نفيها بالتحديث ، استرجاع صورة العادة التلقائية ، التي تعكسها . وضع الأغنية على ألسنة الأطفال ، حتى وإن كان ذلك هو ما يحدث في الواقع المعيش إلاّ أن وضعه هنا في الفن في صورة درامية مسرحية يعطيه دلالات أخرى مغايرة تعمق التأثير الدرامي للمشهد :

" كورال الأطفال (جماعي ومنفرد) :

مدّوا ايديكم

بسلم عليكم

(وابّي حقاقي) : (أريد حقوقي)

عادت عليكم : (عادت لكم حقوقكم وحياتكم)

ابّي عيدي

عادت عليكم "[1] ، (لأن العيد من العادة ..

تكرار عودة يوم العيد)

وأسلوب الاسترجاع يشكل أحد الأساليب الفنية التي يتم بوساطتها تجسيد الماضي والتاريخي والأسطوري وهي الأشكال الفنية التراثية[2] . فمع أن الاسترجاع

---

[1] العثيم ، م ، ن ، ص ٥

[2] راجع للاستزادة : أبو الحسن سلام ، معمار النص ومعمار العرض المسرحي ، الاسكندرية دار المطبوعات الحديثة ١٩٩١ م ، ص ٩٥ وما بعده .

الفني أحد الأشكال الفنية الحداثية إلا أنه يستخدم لتجلية الماضي والكشف عن مناط الأصالة فيه ، ومن ثم إعادة طرحه على عالمنا المعاصر.

والشعر هنا استرجع عنصراً من عناصر التعبير في عالم أطفال الماضي العربي حين كان طفلاً أو ربما حينما كان أبوه الأول يرددها في براءة وسعادة في يوم العيد في سوق القرية أو سوق المدينة.

القيمة الموضوعية في استخدام عنصر الاسترجاع وعنصر التقديم والتأخير :

حين يستخدم المؤلف المسرحي أسلوب التقديم والتأخير ، حيث يترك " دغيمان " يفتح "دكانه " قبل كل الدكاكين ليتيح للحدث أن يتجسد بالصورة الدرامية ، ثم يتجسد بالصورة الدرامية المسرحية بوصفه الصورة الصراعية الأولى – الأولية – في إطار الصراع القبلي – صراع أفراد القبيلة الواحدة – يتيح بعد ذلك للدكاكين في السوق أن تفتح أبوابها بل يتيح للسوق كله أن يبدأ في التجسد الحي – حياة السوق – كصورة حية تمهد لشكل أكبر وأشمل للصراع ، حيث هو صراع جيل جديد بكامله مع جيل قديم ، صراع على بيع (سوق قبة رشيد) صراع على بيع رموز الأصالة (مواقعها ، مبانيها ، مؤثراتها ، دلالاتها ، عناصرها) فالجيل الجديد يهلل للبيع رغبة في التحديث وفتح سبل النفع والجيل القديم يولول رافضاً التفريط في رموز القيمة الأصيلة .

ولئن كنا قد رأينا معالجة الكاتب المسرحي الروسي – رائد الواقعية الرمزية – أنطوان تشيخوف في مسرحيته الشهيرة (بستان الكرز) [1]

ورأينا تناول الكاتب المسرحي المصري – رائد الاتجاه الواقعي الرمزي في مصر – نعمان عاشور للفكرة نفسها في مسرحيته (عيلة الدوغري) [2] ومن قبله رأينا الكاتب

---

[1] انطون تشيخوف ، بستان الكرز ، سلسلة مسرحيات عالمية ، (القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر)

[2] نعمان عاشور ، عيلة الدوغري ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

والمفكر العربي " فرح أنطون " [1] الذي عالج أبعاد الصراع بين الجيل القديم والجيل الجديد في مسرحيته (مصر القديمة مصر الجديدة) التي وظف فيها أسلوب التداخل فى مستويات اللغة فجعل الجديد من الشخصيات تتحدث في لهجة مصرية عامية وادخر الفصحى لشخصيات الجيل القديم أو معالجة الموضوع نفسه (الصراع بين جيلين) عند الكاتب اللبناني الأصل (ميخائيل نعيمة) في مسرحيته (الآباء والبنون) [2] ، إلاّ أن تناول الكاتب المسرحي السعودي مغاير من حيث التناول المسرحي ، حيث استهدف وظف أشكال الفرجة المسرحية الشعبية على النحو الذي نستخلصه في تحليلنا لعمله الذي في أيدينا (قبة رشيد) حيث وظف الأغنيات الشعبية السعودية جزءاً تأسيسياً في عمله الدرامي كافتتاحية تمهيدية لكل لوحة من لوحات المسرحية . كما وظف أسلوب البؤرة الدرامية التي تتيح له تقديم عرض حدث وتأخير عرض حدث آخر وفق الضرورة الدرامية وتوظيف أسلوب الاسترجاع Flash back لاسترداد قيم ذات أصالة تراثية . واستخدم الصورة الشعبية حيث جسد صورة السوق ، ووظف الحيوانات الأليفة على المسرح جزءاً من السوق العربي البدوي وهو أمر لو تم عرضه بأسلوب العرائس (مسرح العرائس) لحقق عنصر فرجة شعبية .. وكذلك وظف اللوحات في تقسيمه لنصه المسرحي ، وهو أسلوب أقرب إلى أسلوب "النمر " المسرحانية الشعبية ، ووظف أسلوب القطع والوصل وهو أسلوب تليفزيوني حيث تنقطع الصورة لتضاء مكانها صورة أخرى ، قد لا ترتبط بالأولى من حيث الموضوع ، غير أنها ترتبط دون شك بسابقتها ولاحقتها في إطار البناء الدرامي للسيناريو نفسه منتفعاً من عمله التليفزيوني السابق .

وقد ظهر ذلك في هذا النص ، غير أن الفصل هنا لم يكن عن طريق إحلال الظلام فيما بين انقطاع الصورة الدرامية وظهور الصورة التالية ولكن وسيلة القطع أو

---

[1] نقولا حداد ، فرح أنطون - حياته وتأبينه ومختاراته - ملحق بالسنة الرابعة من مجلة السيدات والرجال سبتمبر ١٩٢٣م ، القاهرة ط يوسف . كوى .

[2] ميخائيل نعيمة ، الآباء والبنون ، تمثيلية في أربع فصول ط٩ (بيروت ، لبنان ، مؤسسة نوفل ش . م . م ١٩٨٩م)

الفصل بين اللوحات هي الصور الغنائية الجماعية أو الفردية التي توجز أو تمهد للحدث التالي فكأن الصورة لا تنقطع ولكنه قطع مع مزج إذ تتلاشى الصورة تدريجياً لتبزغ الصورة التالية تدريجياً محل الأولى ، تولد الصورة الجديدة في نفس الوقت الذي تموت فيه الصورة القديمة - وهو شبيه بما قيل عن ظاهرة التناسخ بين الكائنات - فروح الصورة تخرج من الصورة القديمة حين تنفى إلى الظلام لتدخل في مادة الصورة الجديدة وشكلها لتعطينا التعبير الحي والحاضر - على لسان الجوقة الطفلية بعد الجوقة الكهولية التي تسلم مسودة الصورة الأصلية لرمز الربيع المستقبلي في المجتمع وهم الأطفال ، ليبيضوها ويحيلوها إلى صورة كاملة . وهذه توظيفات جديدة في تناول العثيم للقضية القديمة المعاصرة قضية (صراع الأجيال) مستفيداً بأساليب حداثية على نحو ما أوضحنا من قطع ووصل وقطع ومزج وتغريب بالأغنية التراثية واسترجاع وتداخل الصور الدرامية . وتوظيف الشخصية النمطية .

غير أن توظيفه لأساليب حداثية كان هدفه كشف المغزى وإشعال أو إضاءة مشعل الأصالة الذي يؤدي إلى توكيد ما يأتي :

- إن قيمة القديم في أصالته . وموقف الكبار الشيبان قد كان بسبب رغبتهم الصادقة في الحفاظ على الأصالة : فكان هدفهم الحفاظ على القيم التي هي الصالح العام الذي تتأكد بوساطته هويتنا وموروثاتنا .
- إن الدعوة لهدم القديم والتخلص منه دعوة نفعية ، حيث استهدف أصحابها تحقيق منافع محدودة ومحددة ترتبط بهم قبل أن ترتبط بنفع عام .
- إن الموقف الترديدي الغنائي للأطفال ، موقف تابع تبعية آلية لأهلهم من الشيبان لصفات خاصة بالشيبان أنفسهم إذ يكون عندهم العطف والحدب على الصغير وملاطفته أكثر من الشباب من أخوتهم أو والديهم . هذا إلى جانب

النفعية الغريرية لدى الطفل بموجب حقوق الأطفال في اللعب . حيث الخيال المنطلق والتطلع البطولي والمثالية[1] [2]

وفي الازدهاء بملابس زاهية وجديدة في يوم العيد وفي السوق وما يعنيه ذلك لهم، حيث توفر كل الحلوى واللعب والملابس الزاهية الألوان فتكون الفرجة والترويح والطموح إلى الحصول على ما يحبونه في وجود الكبار .

كما أن في تبعية الأطفال للكبار (الشيبان) في ترديد ما لقنهم إياه المؤلف في هذا المشهد الافتتاحي ما يؤصل ظاهرة خروج العرب القدامى للحرب بأطفالهم ونسائهم فالكبار في هذا المشهد يخوضون حرباً ضد دعاة التحديث بإزالة القديم ونفيه إلى العدم ، ووجود الأطفال في صفوفهم هو تأصيل عن طريق الصورة المسرحية لظاهرة تاريخية عربية يقول جيرودو : " الراوي ىالذي لا يزيد في المسرحية عن أن يكون صوتاً يتردد ، بلا شخصية ولا مسؤولية هو في الوقت نفسه صوت المؤرخ . وهو صوت يعيش في العصر الذي نشأ فيه لحماً ودماً . إنه المؤلف المسرحي نفسه .. "[3]

أسلوب التداخل ودوره في قطع الحدث الجاري وإقحام حدث جديد يرتبط بالحدث المقطوع :

يلجأ المؤلف إلى أسلوب فني حداثي حيث يقطع عالم الأطفال واستمتاعهم ببهجة العيد وما يواكبها من لعب وحلوى وضجيج وغناء ورقص وقفز وثياب زاهية الألوان وألعاب متعددة ومتنوعة بضجيج معاصر هو ضجيج الجرارات – معادل الهدم – ومزاحمة الغرباء من المهندسين لهم في الساحة :

" .. أبّي عيدي

---

[1] راجع : هادي نعمان الهيتي ، أدب الأطفال (فلسفته – فنونه – وسائطه) الألف كتاب الثاني (٣٠) القاهرة – الهيئة العامة للكتاب بالاشتراك مع الشؤون الثقافية العامة – بغداد .

[2] راجع : بيتر سيلد ، دراما الطفل ، (الاسكندرية ، منشأة المعارف)

[3] جان جيرودو ، " القانون الخالد للمؤلف المسرحي ، (الرؤيا الإبداعية) هاسكل وآخر سلسلة الأف كتاب (القاهرة،مكتبة نهضة مصر ١٩٦٦م) ص ١٩٣

عادت عليكم

لا حزن .. ولا رزن ... يرجم عليكم "

(ويقطع الترديد الثالث للأطفال صوت جرارات قادمة ثم ينتشر في الساحة عدد من المهندسين الذين ينصبون معداتهم و يبدأون القياس .. ثم يختفي الأطفال من الساحة .. ويشرع المساحون بوضع علامات على الجدران ثم ينفرط حبل الاحتفالية السابق ليتجمهر الناس حول المهندسين)

الجمهور : ويش يبّون

ويش يسوون

شركة المقاولات

أسفلت

أسفلت

مهندس : نبى نهد الحارة

الجميع : (بصوت واحد) تتمين

أحدهم : يعطونك كثر تمن بيتك عشرين مرة

(هياج عام وصراخ حيث يعود الباعة لدكاكينهم

ويبدأون في رمي موجوداتها في وسط الساحة..)

إظلام جزئي على الحدث وبضاء جانب المسرح حيث يقف الشاب : " علي " .. ثم يخرج " أبو سليمان " من دكانه ويتجه لعلي ويؤخذ بالموقف المعتم عليه جزئياً ثم تخلو الساحة بسرعة " [1]

ويتحقق الأثر الدرامي للتداخل حيث يكشف صورة الاقتحام الغشيم المعاصر الآلي لعالم البراءة والسعادة والتلقائية في الوقت الذي لم يتوقع هذا العالم البرئ ذلك :

" لا حزن .. ولا رزن .. يرجم عليكم "

---

[1] العثيم ، ن ، ص ٥

فإذا بصوت الجرارات يهدر فـ " يرجم عليكم " عالمهم الآمن فينفي العادة الاحتفالية ، حيث تغزو المدنية الأحياء الشعبية القديمة وتحول حياتهم إلى (سواد) إذ يسودون عليهم عيشتهم :

" أسفلت

أسفلت "

ولأنه ما من قضية إلاّ ولها طرفان لذلك فإن قضية هدم القديم وإنشاء حديث مكانه تجد من يعارضها ويرى في عملية الهدم مجرد إحلال فراغ مسفلت بالزفت والقطران تجد كذلك من يؤيدها ويرى فيها منافع كبيرة :

" أحدهم : يعطونك كثر ثمن بيتك عشرين مرة "

" هياج عام وصراخ حيث يعود الباعة لدكاكينهم و يبدأون في رمي موجوداتهم في وسط الساحة .." وذلك تعبيراً عن الفرحة حيث التعويضات الكبيرة . وعلى الرغم من أن الأطفال في الساحة مازالوا يتحلقون حول الغرباء من المهندسين والفنيين للفرجة شأنهم شأن التجار إلاّ أن التربية السليمة تمنعهم عن أن يمد واحد منهم يده ليتناول لعبة أو سلعة أو قطعة حلوى من تلك البضائع والسلع التي رمى بها أصحاب الدكاكين في وسط الساحة .

وإلى جانب ما تعكسه الصورة المسرحية هنا من القيم التربوية العربية الأصيلة التي بناها الإسلام فإنها تعكس واقع التحديث الذي شهدته المملكة وما يصاحبه من هدم ، فلا بناء دون هدم . كما تعكس هذه الصورة المسرحية الواقع الجديد الذي أحال الفقراء من أصحاب المساكن والمتاجر والمواقع التي أزيلت في سبيل حركة العمران الحديثة التي نقلت المملكة العربية السعودية من عصر إلى عصر أكثر تطوراً قد عوض أصحابها إذ حصّل كل صاحب أرض أو بناية هدمت أو انشئ عليها مشروع توسعي في غرض ديني أو مشروع اقتصادي أو إداري ذي نفع عام تعويضاً نقله إلى صفوف المليونيرات ، مما حول الكثيرين منهم إلى أصحاب مشاريع واستثمارات في التجارة عن طريق الاستيراد واستثمارات في تصنيع المواد

الاستهلاكية والخدمية والمشروعات الزراعية التي تسد حاجات الشعب السعودي والمقيمين على أرض المملكة إلى الغذاء .

وعلى الرغم من هذه التغيرات الاجتماعية ومظاهر الرخاء فإن هناك من يعارضها خوفاً على نفي القيم وزوالها مع إزالة المجتمعات القديمة وإحلال الجديد محلها عن طريق التحديث غير أن الأقلية هي الرافضة :

" (إظلام جزئي على الحدث وبضاء جانب المسرح حيث يقف الشاب علي .. ثم يخرج أبو سليمان من دكانه ويتجه لعلي ويؤخذ بالموقف المعتم عليه جزئياً ثم تخلو الساحة بسرعة)

دغيمان :	ويش بلاهم يا علي ..
علي :	راحوا يبشرون حريمهم
دغيمان :	وهو فيه يبشرونهن ..
علي :	يبشرونهن بتثمين الحارة ..
دغيمان :	وهو تثمينه ؟
علي :	يبّون يهدون الحارة يا عم دغيمان
دغيمان :	(بسخرية) الحمد لله .. قل يا الله العقل
علي :	بس هذي ملايين يا عم دغيمان
دغيمان :	الله يهديك يا علي .. هو العمر يباع بالملايين
علي :	يعني ما انتب بايع دكانك ؟
سليمان :	(ضحكة ساخرة مع إيمائية تعبير الرفض) "[1]

ولأن الضرورة الدرامية تفرض نفسها على الأسلوب الفني للكاتب المسرحي فإن العثيم يستسلم للضرورة الفنية التي يتوقعونها نتيجة إقدام شركة المقاولات على شراء عقاراتهم لهدمها بهدف تحديث المنطقة واستغلالها في أغراض النفع العام مع تأخيره لتصوير التعبير الرافض لفكرة بيع السوق وهدمه وتلك الضرورة فرضتها طبيعة القبول وهي تشكل الأغلبية وطبيعة الرفض وهي تنحصر في أفراد . فأسبقية تصوير الفرح توحي باتجاه الصراع .

---

[1] العثيم ، ن ص ٥

الضرورة الدرامية للإظلام الجزئي للمشهد :

يعبر الإظلام عن انتهاء الحدث ما لم يكن توظيفه بقصد الرمز أو الانتقال ، كما تعبر الإضاءة عن بداية الحدث . غير أن توظيف المؤلف المسرحي للإظلام الجزئي في نهاية هياج التجار أصحاب الدكاكين في (سوق قبة رشيد) مع إضاءة جانب المسرح لم يكن بسبب انتهاء اللوحة الأولى ، فالتجار المبتهجون بهدم دكاكينهم رغبة في الحصول على تعويضات مضاعفة لأثمانها يعكسون موقفاً عاماً ليس من القديم لذاته ، ولكن من العائد المترقب في مقابل هدم التقليدي القديم .. التخلي عن العادة من أجل الحصول على العائد بيع المعنوي بالمادي . وهذا هو المغزى الذي أراد الكاتب هنا توكيده . هنا يكون الإظلام في مكانه تماماً . مثلما تكون النقطة دليلاً مرسوماً على نهاية العبارة المكتوبة . أو كما يكون القطع التام في الأداء الإلقائي دليلاً على انتهاء الجملة وتمام كمال المعنى . فكذلك كان الإظلام الجزئي في اللوحة ضرورة درامية ، حيث وصَل الموقف الدرامي في الحدث إلى ذروته . فمع أن المهندسين ما زالوا يعملون في ساحة السوق إلاّ أن الاعتداد بجوهر الحدث الدرامي هو مناط التصوير لأن وجود المهندسين عنصر مساعد للتجار على قذف بضائعهم في الطريق العام من شدة الفرح ليس لمجرد وجود هؤلاء المهندسين ولكن لأن وجودهم يؤدي إلى شراء الشركة لعقاراتهم ، وجودهم إشارة إلى حدوث " التثمين " الذي يحصلون بموجبه على عشرين ضعفاً لقيمة العقار . من هنا ينتهي الموقف الدرامي في هذا الحدث إلى الفرحة والتعبير عن هذه الفرحة بعنصر فرجة شعبية (إلقاء البضاعة في عرض الساحة) وهو تعبير انفعالي في الحزن وفي تقدير النفس وفي تقدير الغير وفيه تلقائية طفولية قريبة لروح البداوة .

إذن فالإعتداد بواقع وجود المهندسين والفنيين الذين يؤدون عملاً في ساحة السوق ، فعملهم في حد ذاته لا يهم الدراما في هذا النص في شئ ، كما أن فتح الدكاكين غير دكان دغيمان لا يفيد الحدث الدرامي إلاّ من زاوية استكمال الطبيعة في الصورة الدرامية ، لكن دور أصحاب الدكاكين الدرامي يظهر في نهاية اللوحة ، حيث يجسدون التوجه العام للمجتمع السعودي – وفق الصورة الدرامية في الحدث –

دور العناصر التراثية الرئيسية في أوبريت (قبة رشيد) :

لا شك أن الغناء الشعبي التراثي – مجهول المؤلف – يشكل أهم المصادر التراثية في هذه الأوبريت إلى جانب الحركة التعبيرية – والإيمائية الراقصة التي تؤديها فرقة السامري مع الغناء الشعبي بالإضافة إلى الإلقاء على لسان الراوي .

إذن فالغناء الشعبي الفردي والجماعي والرقصات الشعبية لفرقة السامري والرواية السردية التمهيدية والتعليقية للراوي أو للجوقة تشكل المصادر التراثية في المسرحية العربية السعودية وغير السعودية غير أن هناك خصوصية تستقل بها كلمات الأغنية التراثية وأسلوب أدائها . وهناك خصوصية تمثلها فرقة السامري :

" (يضاء المسرح شيئاً فشيئاً على دق طبول السامري من فلكلور الفعل لترنيمة (بن لعبون) " يا علي " ويستمر الضوء التدريجي حيث نرى الحارة بكامل زينتها .. والناس في تحيات وعناق عندما يكتمل الضوء نلاحظ كثافة بشرية على الساحة من كبار وأطفال ثم يرتفع صوت السامري حيث يردد الصفان البيت الأول .. ويلزم أن يكون ذلك على الفصل ..)

التوظيف الدرامي للخطبة :

الخطبة فن قولي أدائي قديم إلى جانب كونه فناً أدبياً استخدم لأغراض دينية ولأغراض حربية تحميسية ولأغراض سياسية وهو هنا يوظف توظيفاً درامياً . على أن هناك فرقاً كبيراً بين الخطبة كفن أدبي يقتبس في المسرح شريطة وجود موقف خطابي في حضور جمهور في المشهد المسرحي نفسه يريد الخطيب صاحب الخطبة التأثير عليه بالخطبة وبين الخطابية التي هي عيب فني في النص المسرحي:

" فرقة السامري : يا سلام على وقت الربيع

والأهل كل أبوهم باجتماع

(مرتين ترديد ثم إيقاع فصل مع تضميرة وينخفض صوت الطبول التي تستمر في إيقاع الفصل مع أصوات الجمهور المتواجد بكثافة و عشوائية على المسرح)

سعد : (من فوق منصة منخفضة مع تراجع صوت الطبول إلى الانخفاض)
يوم ربيع وسماء صافية مثل قلوبكم الطيبة .

الجمهور : (انتباه ويستمر الإيقاع للفصل أقل علواً .. ثم تخفت همهمات الجمهور إلى أن تصبح غير مسموعة)

سعد : أقول مساكم الله بالخير ..

الجمهور : مساك الله بالخير

سعد : (متصاعداً) اللي جو اليوم قالوا
انهم يحبون حارتهم القديمة ..
اللي جو اليوم يحبون ديرتهم ..
اللي جو اليوم قالت جيتهم نبي حارتنا لنا ولعيالنا ..
ذكريات غالية ياخذها الجيل الجديد من الجيل القديم (رنة حزن) ويش بقى لكم إلاّ هي .. ويش بقى لنا إلاّ بعضنا ..

علي : (من تحت المنصة) ادخل بالموضوع ..

سعد : (مواصلاً) حنا جمعناكم اليوم لأنكم أهل الحارة .. وكلكم لكم بيوت .. .. ونبيكم تشفعون معنا .. أو تودعون حارتكم القديمة والخيار بايديكم .

الجمهور : (همهمة عالية)

سعد : (مواصلاً) وهذا هو آخر يوم نجتمع فيه مكان عزيز علينا كلنا ..
ومن جانبنا أنا وعمي دغيمان وولد عمي على شفعتنا في بيوتنا ..
وعجزنا ندفع المبلغ اللي يكفي الشفعة .. قلنا نحطها بايديكم
ننقذها باقي ماضينا لنا ولعيالنا .. ونخلي حبنا القديم
يزهر بالحاضر .. واللي ماله أول ماله تاني .. ويش تقولون ؟

الجمهور : (صمت مطبق ويستمر إيقاع السامري)

سعد : هذي شجرة .. عمرها ألف .. وألف سنة سلمها جيل لجيل

أمانة غالية .. من الأيام الغالية .. وجاء جيلكم وبيده الحكم لها أو عليها (مشيراً للدكاكين) حارتكم وبين ايديكم وروها للصغار .. وعطوهم حلاوة من الدكاكين المفتوحة خلوهم يذكرون حلاوة حارتكم لا صارت كان ياما كان .. " [1]

والمؤلف حيث يستخدم الخطبة هنا – وهي فن أدبي قائم بذاته كما أنها من عيوب العمل الدرامي . غير أن وجودها هنا تحتمه الضرورة الدرامية ، فهذه الاحتفالية كانت من أجل هذه الخطبة وهي ليست هدفاً في حد ذاتها بل هي هنا وسيلة درامية . ومع أن وجودها في الموقف الدرامي مبررٌ دراميا ، إلاّ أنها كعنصر تراثي تعد جزءاً من الاحتفالية نفسها ، ولقد استخدمت الخطبة وفق حتمية درامية في العديد من النصوص العالمية [2]، [3]، [4]، [5]، [6]، [7]، [8]، [9]، [10]، [11]

ومع هذا فإن المؤلف يجعل غناء السامري خلفية لها .. إلى جانب أن السامري كعنصر تراثي شعبي يعد جزء لا يتجزأ من الاحتفالية الشعبية [12]

---

[1] العثيم ، ن ، ص ص ١٢ – ١٤.

[2] راجع : شكسبير ، يوليوس قيصر ، خطبة أنطونيو في تأبين قيصر وتأليب العامة ضد قاتليه من رفاقه .

[3] راجع : سوفوكليس ، مقدمة مسرحية أوديب ، وخطبة أوديب لشعب كادموس .

[4] راجع : ألفريد فرج ، أوتار على ألحان عربية ، روايات الهلال (القاهرة ، دار الهلال أكتوبر ١٩٨٨) ص ٢٥ (القاهرة ، دار مصر للطباعة ص ٣٥ .

[5] راجع : سدني كنجزلي ، ظلام في الظهيرة ، القاهرة ، مكتبة مصر ، د / ت) الخطبة ص ٣٥ .

[6] شكسبير ، تاجر البندقية ، خطبة بورشيا دفاعاً عن أنطونيو في أثناء المحاكمة .

[7] مصطفى محمود ، الاسكندر الأكبر ، خطبة برديكاس السياسية ، وخطبة الكاهن ماساهرتا ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٨٣ ، ص ١٠١ .

[8] مصطفى محمود ، غوما ، طرابلس ، دار الفكر د / ت ، خطبة المنادي الإعلامية ص ٣ ، وخطبة غوما الحربية التحريضية ص ٧ .

[9] يوسف إدريس ، الفرافير ، القاهرة مكتبة مصر ، خطبة الافتتاحية على لسان المؤلف نفسه .

[10] جيروم لورانس وروبرت لي ، ميراث الريح ، سلسلة مكتبة الفنون الدرامية (١٤) . القاهرة ، مكتبة مصر د / ت خطبة تحريضية للجماهير ص ٤٣ / ٤٤ وخطبة قضائية ص ٨٩

[11] يوسف إدريس ، المخططين ، القاهرة ، مكتبة مصر ١٩٨٤ ، الخطبة الدعائية ص ٩٤ ، ص ١٠٠

[12] لست أقصد الاحتفالية المسرحية وفق المفهوم المغربي عند " برشيد وزيدان والسلاوي " أو عند فرقة الفوانيس الأردنية وإنما قصدت الاحتفاليات التراثية – الإبداعات المتفرقة في الفنون الأدائية الغنائية والحركية الإيمائية والراقصة والإلقائية والتشخيصية مجهولة المؤلف والمرددة في المناسبات الشعبية في عالمنا العربي منذ القدم .

ولئن كان المسرح قد استخدم الخطبة استخداماً دراميا في نصـوص عالمية وعربية متعددة فيما تحتمـه الضرورة الدرامية فإن العثيم قد وظف الخطبة توظيفاً دراميا .

الفصل الخامس

- معطيات الفطرة ومكتسبات
الخبرة في مسرح العثيم

- مسرحية (البطيخ الأزرق)
بين المصادر التراثية والمصادر الحداثية :

الدراما السيكولوجية في " البطيخ الأزرق " وحيل التشخيص :

تعد شخصية " أبي عبد الله " في مسرحية البطيخ الأزرق لمحمد العثيم من انضج الشخصيات الدرامية النامية ، التي رسم المؤلف أبعادها الاجتماعية والنفسية مع العناية الفائقة ببعدها النفسي مما يجعلها شخصية درامية سيكولوجية لما لها من أصوات متعددة تجسدت في شخصيات ربما هي ترديدات لشخصيته :

" أبو عبد الله : عندما تعلم أن الماء تدفق ليروي الربوع ستأتي ..
الماء أين هو هذا الماء ؟ .. قالت أم عبد الله :
أنا لست فلاحة . قلت لها : كانت أمك فلاحة ..
وكان أبوك فلاحاً .. قالت وهي تضحك " يا زمني
معي محشي .. أووه مالت عليك

أبو ناصر : هل قالت " مالت عليك الدنيا .. "

أبو عبد الله : لا .. هي قالت " مالت عليك "

أبو ناصر : طلقها .. هي تدعو عليك بالفقر والعوز ..

أبو عبد الله : عندما ضحكت رأيت سن الذهب في الناجد .. أووه
(ينصرف أبو ناصر ناحية مكان الحفر حيث يأخذ حفنة من التراب)[1]

يكشف النظر في هذا الحوار من هذه اللوحة (الأولى) التي تصور لنا صراع الإنسان العربي مع الصحراء ومحاولاته في ترويضها بالاستصلاح وبالاستزراع وما يؤدي إليهما من ضرورة وجود الماء والنضال من أجل الحصول عليه بوساطة حفر (بئر ارتوازي)، يكشف لنا النظر التأملي ارتباط الماء والمرأة بالحياة والعمران وارتباط الرجل بالمرأة بالحياة ذلك الارتباط الموازي لارتباط النماء والحياة بالأرض والماء والعمل ، حيث يأتي التفاعل الحياتي المتنامي من ثنائية التفاعل بين متكاملين أو متتامين أو متنافرين – أحياناً – مما يعطي نتيجة غير مقصودة وقد

---

[1] محمد العثيم ، البطيخ الأزرق ، مخطوط مسرحية انتهى من كتابتها في ١٤٠٩/٢/٥هـ وعرضت بالرياض ، ضمن مهرجان المسرح الجامعي على مسرح جامعة الملك سعود بإخراج عبد الغني بن طاره ص ٢ .

تفيد غيرهما . كما يأتي التفاعل الحياتي السلبي من ثنائية التفاعل بين متنافرين . فالماء والصحراء ثنائية متنافرة ، لكن تفاعلها يؤدي إلى نتيجة إيجابية حيث تنمو الخضرة وتصبح الحياة صالحة للتواجد البشري النامي والفاعل ، كما يؤدي إلى نتيجة سلبية حيث تهرب الحشرات الضارة ومظاهر الوحشة والتوحش .

وكذلك فإنه حيثما يكون هناك ماء تكون المرأة وحيثما تكون هناك امرأة وماء تكون هناك حياة وعمران .

والمؤلف هنا ربط حضور المرأة بتدفق الماء .. لتصبح رمزاً للنماء والخير . وقد يرمز الماء للمال فبالمال تكون لك امرأة والمال أو الماء يكون بعمل الرجل وكده وقد ارتبط الجميع بالأرض وما أكثرها في الصحراء العربية .

ويكشف النظر التحليلي هذا المزج أو هذا التقسيم الدلالي على المعزوفة الثنائية عن جدلية القيمة وذلك على النحو اللآتي - من جهة الموضوع -

أ - قيمة المرأة في حياة الرجل

ب - قيمة الماء في الصحراء

ج - قيمة العمل في ظهور الماء

د - قيمة الرجل في استخراج الماء

هـ - قيمة إعمار الأرض في حياة الإنسان

ويكشف لنا النظر التحليلي للشكل الفني في هذا النص المسرحي عن طبيعة التركيب في شخصية (أبي عبد الله) تلك الشخصية المركبة ، التي تتكلم طوال الوقت عن الزوجة ، بل تسترجع خلاصة آرائها في كل ما يفعل . وكأنها رقيب على تصرفاته وأفعاله . وبذلك تصبح (أم عبد الله) هي المحرك لأبي عبد الله ، ومن ثم تكون المحرك للصراع بوصف أبي عبد الله هو محور الصراع :

" أبو عبد الله : (داخلاً يتلوه جاره أبو ناصر) ستأتي يوماً .. والله سوف تأتي وتقف معي هنا

.. أين تذهب المرأة من زوجها

أبو ناصر : ولكنها لم تأت بعد .. هي هناك في سريرها الوثير وأنت هنا تعفر وجهك بالتراب .. تطبخ لنفسك تغسل لنفسك تتحدث لنفسك"[1] .

ويبدو أن (أبا عبد الله) هذا لا يستطيع أن ينهض بشؤون نفسه هو يستشعر الوحدة والفقد دائماً ، لذلك ينشد التعويض

" أبو عبد الله : لا .. أنا أتحدث لعبد السلام .. وآكل مع عبد السلام وأنام قرب عبد السلام " [2]

إذاً فقد عوض أبي عبد الله نفسه مؤقتاً عن فقده الرفقة الزوجية ولكن رفقة رجل لرجل ، هي رفقة عمل ، رفقة طريق ، رفقة مكانية وقد تكون رفقة زمانية ، ولكنها ليست رفقة نوعية تكاملية لذلك يظل شعور الرجل في ظل البيئة الصحراوية المجدبة جيّاشاً نحو الجنس الثاني (المرأة) :

" أبو عبد الله : أووه نسيت .. يا مهندس عبد السلام .. هي لن تصدق . قلت لها سيتدفق الماء فنزرع قمحاً سيتدفق الماء .. أليس كذلك .

أبو ناصر : نعم .. عشرة أمتار

أبو عبد الله : كيف عرفت ؟

أبو ناصر : عندما حفروا البئر في مزرعتي (سكتة) طلقها ..

أبو عبد الله : الماء .. قالت طلقني واخرج من بيتي .. أين أنت يا مهندس عبد السلام .. "

إن هذه الشخصية الذاهلة ، المشتتة تتداخل لديها المعاني والصور والألفاظ ، تتداخل لديها الشخصيات ، حتى لنرى أنها تستمد حركتها من غيرها

---

[1] العثيم ، م . ن ، ص ص ١ – ٢

[2] م . ن ، ص ٢

ممن اتصلوا بها ، وكأنها تتحرك دوماً بقرين ، فقرينه الغائب الحاضر هي زوجته (أم عبد الله) وقرينه الحاضر المجسد أو الشاخص في المشهد (أبو ناصر) :

أبو عبد الله : (بنفس التشتت السابق) قلت لها عندما تلدين سأطلقك .. أووه .. هذا أنت يا عبد السلام

عبد السلام : ماذا .. لا لا تطلقها " يابو عبد الله " تندم ..

أبو عبد الله : يا مهندس عبد السلام .. لم يبق إلا عشرة أشبار .. ماذا أفعل ؟ هل أطلقها ؟

أبو ناصر : طلقها وتزوج بنتاً ذات دلال وجمال

عبد السلام : عشرة العمر .. حب العمر .. أم الأولاد .. لا " يا بو عبدالله "

أبو عبد الله : سيتدفق الماء .. وترتوي الربوع ويمتد القمح بامتداد الصحراء .. ترتفع السنابل على السيقان الدقيقة تنحني للريح فتموج الحقول كالبحر في نسيم الصباح المخلوط بالشمس الصفراء بحر بعطر القمح والطين .. آه أم عبد الله لم ترى البحر (فجأة يخرج عن تداعيه) هل رأيت البحر يا عبد السلام ؟

عبد السلام : نعم .. أي والله ..

أبو عبد الله : المرأة كالبحر .. عندما قلت لها سأعمل مزارعاً قالت : " وع عليك " قلت لها سيتدفق الماء ونروي الحقول قالت " ما عندك سالفة " قلت لها ستعطيني الأرض . قالت : " كثر عليك " طلقني يا أبا عبد الله

أبو ناصر : (بحسم) طلقها ..

أبو عبد الله : عندما قلت لها سأطلقك بكت

عبد السلام : تحبك .. والله تحبك .. عشرة العمر .. " [1]

---

[1] العثيم ، م . ن ، ص ص ٣ - ٤

* الشخصية المسرحية وقرينها :

وتظهر حيل تشخيص أبي عبد الله للعبارات التي يسترجعها من أقوال زوجته وهو أمر يدخل في فنون الأداء العربية وأهمها فن المقلداتي .

إن هذه الشخصيات على تعددها هي مجرد تعدد صوتي لفكر واحد هو فكر (أبي عبد الله) فكل الشخصيات هي أصوات لأبي عبد الله هي مستويات صوتية تعكس التداخل الصراعي الذهني عند أبي عبد الله إن هذه الشخصية السيكودرامية هي شخصية تعبيرية بكل ما تحمل التعبيرية من مفاهيم . هي شخصية تحمل في داخلها قرينها - (عبد السلام قرين الخير) و (أبا ناصر - قرين السوء) :

" أبو عبد الله : عندما نحصد القمح في نهاية موسم الربيع القادم . سنبني بيتاً جنوب الحقل .. في مواسم قادمة تمر الريح الشمالية تحمل رائحة الحقل تدخل منزلنا .. أووه المرأة كالبحر وحقل القمح كالبحر .. هل رأيت القمح يا عبد السلام .. ؟

عبد السلام : (صمت)

أبو عبد الله : لم تره .. هيه .. لم تره .. ؟

عبد السلام : صالحها يا بو عبد الله .. " حرام " بعد عشرة السنين . "

وأبو عبد الله ، هذه الشخصية الطفلية في سلوكها ، لو لم تكن لها نوازع الطفولة ما كان يمكن أن تكون على هذا التشوش الفكري والسلوكي فهذا التداخل في الفكر وفي الأصوات وفي السلوك هو تداخل شبيه بتداخل كل الأمور عند الطفل الذي تحركه الغريزة وليس الإدراك هو الذي يحركه :

" أبو عبد الله : (ساحباً اياهما من يديهما) : اقتربا .. سيتدفق الماء .. ربما يرتفع عالياً مطر من أسفل إلى أعلى .. سنبلل أنفسنا كالأطفال .. (يضرب بقدمه الأرض) تحت هذا الغبار ماء .. سأغسل وجهي من هذا الغبار ثم أبلل حلقي الجاف .. وأسعل باقي الغبار .

(نسمع صوت الحفار متغيراً فيتهيأون لاستقبال دفق الماء .. ويعمهم هياج وفرح عندما يتدفق الماء بينما يلتقط عبد السلام جردلاً ويدخل تحت آلة الحفر ويملأه ثم يعود)

عبد السلام : ذق .. ذق .. (يتذوقون جميعاً)

أبو ناصر : سلسبيل

أبو عبد الله : كوثر (يتدفق الماء عالياً فيقفزون تحته مبللين ثيابهم

الجميع : ماء .. ماء

(عند قدوم الخبير ينسل أبو ناصر هارباً) [1]

يهرب (أبو ناصر) لأنه رمز للجهل الذي يهرب أمام العلم والخبرة ، رمز للبداوة أو التخلف الذي يتلاشى مع ظهور المدنية. فكلاهما لا يجتمعان في مكان وزمان واحد :

" أبو عبد الله : .. .. .. و أبو ناصر .. ماذا فعلت يا أبو ناصر يا قليل الحياء يا مخالف..

عندما رأيت الخبير هربت كالثعلب .. عندما تأتي إلينا تأتي كالأسد..

يا خايب يا أبو ناصر .. لماذا لا تقف أمام الخبير كالرجال وتقول له " سم طال عمرك " وعلى أمرك طال عمرك " " وحنا في خدمتك الله يحييك " لم يعد هناك رجال في هذا الزمان .. الخبير يحميه من نفسه ..

أليس كذلك يا عبد السلام [2]

---

[1] العثيم ، م ، ن ، ص ٥

[2] العثيم ، ن ، ص ١٢

* معطيات الفطرة ومكتسبات الخبرة بين جبر التدخل واختيارات التداخل :

يتفجر الصراع بين المعطيات الجبرية للتحديث والمكتسبات الاختيارية للفطرة والأصالة الماثلة في العادات والتقاليد العربية والقيم الموروثات عندما يأتي الخبير ، فنرى سلطة العلم ترد سلطة نصف العلم وترد الجهل بخبرته العملية وترد الخبرة العملية التقليدية.

" الخبير : (داخلاً بعنجهية بيروقراطية) ماذا .. ماذا . أجننتم . توقفوا .. هل قلبتم قردة .. أم أنكم قردة بالأصل والفصل والمنشأ .

عبد السلام : (محضراً ماء) ذق .. حلو كالعسل معطر بالورد والياسمين

الخبير : (متذوقاً) " أمّه " .. لا .. هذا زبد بالصوان برائحة الكبريت ..

أبو عبد الله : حلو .. والله حلو ..

الخبير : يا جاهل ألا تتذوق صدى الحديد .. هذا يقتل عضويات التربة .. احفروا أعمق بعيداً عن الانكسارات الأرضية الصدئة . [1]

هذه الحياة على الفطرة هي حياة البدوي بكل معانيها .. تلقائية وفطرية ظاهرة للعيان في الفعل وفي القول والسلوك .. تجمع بين الطيبة والمكر بين السماحة والغضب عبر مستويات الشعور المتقلب في وقت واحد وموقف واحد .. تداخل في المشاعر والتعابير المتناقضة .

غير أن هذا التداخل الأدائي - التقني - في بناء شخصية أبي عبد الله هو من تأثيرات الحداثة لاشك ، تلك التي عكسها تداخل الحياة العصرية مع الحياة الفطرية ، حتى أنك لتجد - على المستوى الحياتي المعيش - في بيت العربي الخليجي أو السعودي " مجلساً عربياً " على الأرض ، وبجانبه مجلس عصري إفرنجي حديث جداً ، وتجد " خيمة " في حديقة القصر المنيف وأحدث السيارات الفارهة المكيفة والمجهزة بأحدث وسائل الاتصالات اللاسلكية إلى جوار " البعير" .

---

[1] العثيم ، ن ، ص ٦

وهكذا فإن المادة (الخام) التي تمد السلوك عند شخصية أبي عبد الله بأصواتها المتداخلة والمتعددة هي من مصادر الأصالة البدوية بما فيها من عفوية ومواجهة صدامية واحدة ، بغير لف أو دوران . أما الشكل الذي يعطينا التعبير (الشكل المركب ، المتداخل على المستوى الصوتي والنفسي) فهو من معطيات الحداثة . ولا غرابة في ذلك ، فالذي يعيش حياة مزدوجة على المستوى الثقافي : يعيش التمدن بكل مستوياته الحضارية من حيث الظاهر ، لكن الجوهر كما هو بدوي قح . وعلى المستوى الاجتماعي : يعيش مع أكثر من زوجة وأكثر من بيت أو أسرة – غالباً – . دون أن يستشعر من وراء ذلك غرابة أو تناقضاً بل إنه متكيف مع كل وضع متكيف مع عماله الهنود والفلبينيين والإندونيسيين والعرب لذلك فليس من الغريب أن تظهر مسألة التداخل بين صوت أبي عبد الله وهو الرجل الطيب الساذج وبين الأصوات المتعددة لقرينه المتعلم المتحضر : (الخبير) وقرينه النصف المتحضر (عبد السلام) وقرينه البدوي (أبي ناصر) . فأبو عبد الله هو العربي السعودي الخليجي ذو الأصالة والشخصيات الأخرى هي مراحله الحضارية المتدرجة مرحلة البداوة ومرحلة ما بين البداوة والمدنية ثم مرحلة التحضر والمدنية . لذلك فهو مربوط بحبل يبدأ طرفه بالتخلف وينتهي بالتطور وهو القانع برباطه المنجذب الأطراف فهو وسطي ويختلط التداخل أسلوباً مع التداخل موضوعاً . فالخبير يتدخل في الشؤون الخاصة للغير ، لأنه يكون خبرة أجنبية وعندئذ يكون تدخله نوعاً من الجبر الاجتماعي أو الجبر السياسي ، فمع الخبرة الأجنبية يأتي التدخل الأجنبي في كل الشؤون الاقتصادية والشخصية أيضاً . وإذا كانت الخبرة وطنية وتتمثل في العلم في مقابل الحياة البدوية أو المتخلفة فإن الخبير العالم يضغط على المتخلف الجاهل من جميع الاتجاهات بما فيها الناحية النفسية ذلك أن للخبرة العلمية أجنبية كانت أم وطنية في حد ذاتها سلطة :

" أبو عبد الله : حلو .. والله حلو

الخبير : يا جاهل ألا تتذوق صدى الحديد .

(لأبي عبد الله) قل لهم احفروا أعمق

عبد السلام : سعادة الخبير

أبو عبد الله : اسكت أنت يا عبد السلام .. احفروا أعمق .. وأعمق وأعمق
هاتو الماء الذي يريده الخبير ..

الخبير : (متهللاً) هآه .. قل . ماذا عن تلك المرأة ؟

أبو عبد الله : أم عبد الله .. ؟

الخبير : نعم أم عبد الله

أبو عبد الله : (باستسلام) رفضت أن تأتي

الخبير : طلقها .. فهي تعوق تفكيرك الفاعل .. " [1]

هو يريده أن يطلق الحياة القديمة بكل عاداتها وموروثاتها وتقاليدها حتى ينطلق وتكون له حياة جديدة .

فالتدخل في الشؤون الخاصة على المستوى الظاهري قائم وهو يتحول إلى تداخل من حيث الأسلوب الفني لأن المرأة ترمز للحياة ولأنها رفيقة حياته فهي رمز للحياة القديمة التقليدية ذات الأصالة . وإذا كان الخبير عاملاً على تغيير نمط الحياة الفطرية تلك باتفاق مع أبي عبد الله صاحب الأرض نفسه فإن التداخل يظهر من الإيحاء في الصورة نفسها ، ذلك فعندما يقول لأبي عبد الله (طلق زوجتك) فإن قصده يكون عندئذ طلاق الحياة القديمة والتقاليد : " طلقها .. فهي تعوق تفكيرك الفاعل.. " وعندما يعترض " عبد السلام " وهو (النصف المتعلم) على ذلك يهاجمه الخبير ويتهمه بالتخالف والخداع :

" الخبير : أنت .. أووه عبد السلام .. هل لديك فكرة عن الزراعة .. أم تراك تخدع
هذا المعتوه .. ؟

عبد السلام : أنا .. دبلوم قمح وعشر سنوات بطيخ .. أقصد فول سوداني

---

[1] العثيم ، ن ، ص ٧

الخبير : (مستأسداً) إذا كان كذلك لماذا حرثت الأرض طولياً -

عبد السلام : لقد حرثتها عرضياً ..

الخبير : ولكني قلت لك ولهذا المعتوه احرثها دائرياً أو هرزونياً . لتلائم مسير الرشاش المحوري .. أم تريد الماء أن يروي تقاطيعاً مع الجذور الغضة ويسقى جذوراً ويحرم أخريات

عبد السلام : حرثناها كما قلت ثم قلبناها كما قلت .. ثم عدنا وحرثناها

الخبير : احرثها ثانية . وقلبها ثانية . لا زال أمامك عشرة شهور لموسم القمح ..

(بوعيد) اسمع كلامي وإلاّ فإن الأرض لن تسمع كلامك

أبو عبد الله .. أين أنت " يا أبو عبد الله "

" الخبير : أين المخالف الذي معك ؟

أبو عبد الله : اسمه مخلف

الخبير : لا ليس مخلف .. مخالف متخلف ..

أبو عبد الله : أووه تقصد جاري أبو ناصر .. أين هو .. أين هو يا عبد السلام

عبد السلام : ذهب عندما رآك .. هل تريد منه شيئاً .. ؟

الخبير : نعم قل له أن عين الخبير عليك . لا تكرر فعلتك في العام الماضي وتزرع البطيخ .. البطيخ مخالفه يعاقب عليها .

أبو عبد الله : عيب .. قل له يا عبد السلام عيب .. البطيخ مخالفة ..

الخبير : وأنت يا أبو عبد الله ، طلق تلك المرأة . أطرد هذا المهندس الأحمق .

عبد السلام : لا .. لا .. أرجوك

أبو عبد الله : (في لغة تهديد) عبد السلام . ماذا أفعل بك أكثر مما فعلت [1]

---

[1] الغثيم ، ن ، ص ٩

إن الخبير يضغط على صاحب الأرض (الوطني) فيسقط هذا ما بنفسه على الأجير (عبد السلام) لامتصاص سخط الخبير . أجنبياً كان أم كان ممثلاً حكومياً للإدارة ، أو هو ضغط الخبرة العلمية على الخبرة العملية . غير أن (أبا عبد الله) وهو نموذج للوطني في شبه الجزيرة العربية لا يفعل شيئاً لنفسه بل يفعل الوسطاء خبراء أو فنيون أو عمال كل شئ له بأجر وهو يرضخ لهم حتى لا تضيع مصالحه ، وهو يلقي التبعة دائماً على هؤلاء الوسطاء الأضعف فالأضعف وكذلك يتداخل عالم الواقع عند "أبي عبد الله " مع الخيال :

" أبو عبد الله : آه بسيطة .. خلاص يا عبد السلام .. الماء يتدفق .. (في حلم) تخيل سنابل القمح مع هبات النسيم .. لا أنا ولا أنت ولا أم عبد الله .. قل لي ما هذه الأرض والماء وسنابل القمح .. الله عليك يا عبد السلام .. قل ما الفرق بينك وبين الخبير ؟

عبد السلام : هو الخبير .. وأنت المدير .. وأنا .. أووه أنا عبد السلام ..

أبو عبد الله : نعم .. أنت عبد السلام ... وما دمت عبد السلام افعل ما يقوله لك الخبير.
عندما تفعل ذلك تطيعك الأرض ويطيعك الماء ويطيعك الهواء ..
لا أنا ..
ولا أنت ولا أم عبد الله .. لكن احرثها هرزونياً وعرضاً وطولاً سنزرعها قمحاً صيفياً وقمحاً شتوياً وقمحاً لكل الفصول .. " [1]

وحينما يفكر أبو عبد الله في زراعتها زهوراً يقسم الخبير بسحب رخصته إن هو فعل ، وهنا يتوسط عبد السلام فيلطف الأمر على الخبير .

" الخبير : (بلهجة مغايرة) اسمع يا عبد السلام .. عليك أن تحمي هذا الجاهل من

---

[1] العثيم ، ن ، ص ١٠

نفسه .. وأنت يا أبو عبد الله .. عندما أحميك من شر نفسك أكون أنا نفسك الصافية فتفعل ما أقوله عندما أقول لك ماذا تفعل (مشيراً لعبد السلام)

وهو رقيب عليك يقول لك ما قلت أنا أن تفعل فتفعل ما يقوله .. لا شك أن .. أم عبد الله تحب الزهور (وهو ينصرف) طلقها .. قلت لك طلقها "

هو يريده أن يطلق الحياة الرومنسية ، يطلق العاطفة لأن العاطفة (تعوق فكره الفاعل) .

أبو عبد الله : (عندما ينصرف) ولكني لن أطلقها " [1]

إن عبد السلام شخصيته وسطية (تلعب على كل الأطراف) والخبير يفهم ذلك فهماً أخطر من فهم أنصاف المثقفين وأنصاف المتعلمين .

وهكذا تظهر معطيات التدخل على المستوى الظاهري للعلاقات والدوافع ويظهر أسلوب التداخل على المستوى الإيحائي .

ويظل هذا التداخل قائماً . غير أن أصالة أبي عبد الله تلازمه ، رومانسيته وعواطفه تحيط به وهو يحتضنها عن قناعة على الرغم من بعد الأصالة عنه (المرأة) وعدم وجود معاشرة أو تفاعل بينهما . والحدة وهو يكشف عبد السلام ويفضحه عند اللزوم بحكم عادة المواجهة ومع ذلك فإن عند البدوي يلازم أبا عبد الله :

" أبو عبد الله : خسئت يا عبد السلام يا نمّام .. " [2]

أبو عبد الله مصلحته مع عبد السلام لذلك يتحكم عبد السلام في قراراته :

" عبد السلام : (محاولاً اقتناص الفرصة) نزرع بطيخاً .. نحصل على النقود قبل الشتاء ..

---

[1] العثيم ، ن ، ص ١١

[2] العثيم ، ن ، ص ١٣

نبني بيتاً .. تأتي أم عبد الله .. واحضر أنا زوجتي وأطفالي

أبو عبد الله : تأتي أم عبد الله [1]

إن عبد السلام يلعب على نقطة الضعف عند أبي عبد الله وهو ما يؤكد طيبة أبي عبد الله الذي يرفض مخالفة التعليمات ، إيماناً من ذاته بأن ذلك يعد كذباً

أبو عبد الله : هل نزرع البطيخ .. ونقول إننا نزرع شيئاً آخر ؟ "

تلك هي قيم عبد السلام الأجير (النصف المتعلم)

عبد السلام : نعم

أبو عبد الله : هذا كذب .. يجب أن لا نكذب على الخبير " [2]

تلك هي القيم الأصيلة تتمثل في الصدق وفي التزام ما يتم الاتفاق عليه وهي قيم يحاول عبد السلام زحزحتها ، وكذلك أبو ناصر ومن القيم الأصيلة التي يرعاها أبو عبد الله الأمانة ومنافحة الغير من أجل إقامة قيمة اجتماعية ومراعاة حق الجار على الجار .

* المؤثرات الدينية في البطيخ الأزرق :

إن محاولات عبد السلام في تغيير مسار القيمة جزئياً عند " أبي عبد الله " فيزرع حقله بطيخاً تتكاثر الثعابين وتبدو السماء له مليئة شهباً ويتوهج الوهم عنده نامياً من بذور الخيال فيتحول البطيخ إلى " زقوم " تخرج منه رؤوس الثعابين التي ما تلبث أن تصبح رؤوس الشياطين التي تتطاول لتتطلع إلى السماء فتنزل الشهب والنيازك لتحرقها . وكل ذلك يجري في موقعة البطيخ على أرض أبي عبد الله

وهنا تبرز لنا المؤثرات القرآنية مصادر لهذا الحدث الذي يتداخل فيه الخيال فيتحول إلى لوحة (سيريالية) .

---

[1] العثيم ، ن ، ص ١٤

[2] العثيم ، ن ، ١٥

حيث تدور معركة أبي عبد الله مع الأفاعي إذ تخرج عليهما وهما نائمين على الأسرّة في حقل البطيخ :

(يبدو أنهما ناما للحظة ولكن أبا عبد الله ينقلب على ظهره ثم يبدأ الحملقة في السماء حيث الشهب اللامعة .. ثم يقوم قاعداً ويستمر عبد السلام في نومه)

أبو عبد الله : نجوم .. ونجوم وشهب .. كأني أراك في سريرك الوثير تنامين كقربة منسية

أما أنا ، ففي عاصفة الكون . تعالي .. انظري إلى هذه الشهب .. رجوم

الشياطين المردة (ممثلاً) الذين يتسلقون فوق بعضهم ، واحداً فوق الآخر

يسترقون السمع .. ملعونة هذه الشياطين .. قلنا للخبير نحن لا نزرع بطيخ

وزرعنا البطيخ .. قلنا له البطيخ يمتص التربة والماء .. أما الفول السوداني فيحفظ للتربة قوامها .. كنا سنقع في شر أعمالنا . لو نبش الخبير البذور –

أليس كذلك ؟ ها أنت تنام من جديد – على كل حال هو لم يحضر ليرى..

كانت بذور البطيخ تمتص عضويات التربة ، كما تمتص أم عبد الله برتقالتها في الصباح .. وينحدر العصير الأصفر عبر حلقومها .. كنت أراه يتسرب قطرة قطرة ثم ترمي القشرة . أما الخبير فيرى وريقات البطيخ القبيحة .. ماذا

سيقول .. انظر .. هذه الشهب تقترب .. أكاد أرى شجيرات البطيخ في ضوئها .. عبد السلام هل تمانع أن نبعد السرير قليلاً لا بأس ابق نائماً .. سأسحب السرير أنا .. لا عليك " [1]

---

[1] العثيم ، ن ، ص ٢٢

" أبو عبد الله : (محاولاً التداخل معه في حواره السابق) هذه الشهب .. انظر
نحن وسط الصحراء .. الشهب فوق رؤوسنا .. أنا تحت الشهب
المرسلة للشياطين المردة .. كلانا في وسط الصحراء " [1]

يظهر التأثير القرآني واضحاً في هذا المونولوج الذي يتداخل فيه الخيال مع التوهم ليعطينا صورة وصفية سيريالية - لا بد أن يكون لها معادل تشكيلي عند الإخراج - ولا شك أن هذا التأثر له مصادره القرآنية : " وأنا لمسنا السماء فوجدناها ملئت حرساً شديداً وشهبا " (سورة الجن - ١٨) " وإنا كنا نقعد منها مقاعد للسمع فمن يستمع الآن يجد له شهاباً رصدا " (الجن - ٩) " وإنا لا ندري أشر أريد بمن في الأرض أم أراد بهم ربهم رشدا "(الجن - ١٠)

إن من يتبع هواه يضل ، ولقد اتبع " أبو عبد الله " هواه المتمثل في (عبد السلام) لذلك ضل أو هو أخطأ خطأ أشبه بالخطيئة لأنه حاد عن العلم وعن القيمة وتبع النفعية عن جهل فكان جنيه (زقوماً) أو بطيخاً أزرق وحاصرته الثعابين .

وإذا كانت شجرة الزقوم حسب المصدر القرآني عقاباً لأولئك الذين أضلهم الله ولم يتبعوا من القول حسنه بل اتبعوا ما أوحى إليهم بهم قرناء السوء فقد انطبق هذا على " أبي عبد الله " : قال تعالى : " فمن يضلل الله فما له من هاد " (الزمر - ٢٣) " ومن يهد الله فما له من مضل أليس بعزيز ذي انتقام " (الزمر - ٣٧) " ومن يعشى عن ذكر الرحمن نقيّض له شيطاناً فهو له قرين " (الزخرف - ٣٦)

إن عبد السلام يصبح رمزاً للعقرب حينما يرى الخبير إن الحقل أنتج بطيخاً أزرق :

"الخبير : (يجلس ثم يلمس البطيخ) سبحانك قادر مقتدر لطيف عظيم يا لبرودته
وطراوته .. كيف فعلت هذا يا عبد السلام .. " " أنت عظيم يا عبد السلام
القطاع الزراعي يفخر بمواهب مثلك " [2] وكذلك يتملق أبو ناصر

---

[1] العثيم ، ن ، ص ٢٣

[2] العثيم ، ن ، ص ٣٨

عبد السلام ويظهر تعظيمه للقدرة الإلهية :

" أبو ناصر : (رافعاً يديه) سبحان القادر المقتدر العظيم العالي المتعال صاحب الشأن أمره إذا أراد شيئاً بين الكاف والنون ، يخلق ما يريد في صورة ما يريد ولا يعجزه من في السماء ولا الأرض يهب من يشاء ويمنع من يشاء يا رازق أرعاه وأسقيه " [1]

وعبثاً تذهب صيحات أبي عبد الله في الهواء :

" أبو عبد الله : أبو ناصر .. أنت يا أبا ناصر ، اسمعني ، هذا زقوم .. سقط النيزك هذا في بداية الموسم .. رأيته بأم عيني .. والله ليس بطيخاً ، هذا حدج خبيث .. (يبدو أبو ناصر مستغرقاً بروحانية طاغية) عد لنفسك .. هذا الخبير يقول يجب أن أحميك من نفسك ، دعني أحميك من نفسك لأنك جاري أنت واهم .. والله واهم ، استعذ بالله من شر هذا البطيخ الأزرق . لقد مسك .

أبو ناصر : المسه يا بو عبد الله .. فقط المسه

أبو عبد الله : اعوذ بالله .. أنا .. لا لن ألمسه .. والله لن ألمسه .. لن ألمسه .. اتقوا الله في أنفسكم ، سيسقط عليكم نيزك ، والله ان شهب السماء ترص الشياطين ، اتقوا الله ؟

وهو يظل يعتقد أن البطيخ الأزرق " زقّوماً " وأن الشهب تتساقط على حقله لأن الشياطين تحتله بسبب هذا الزقوم . فكأنه للشياطين وللمارقين ولأولئك الذين لا يؤمنون بالآخرة طعامهم من الزقوم إلى أن يلمس البطيخ مقاومة عنيفة لأبي ناصر ولعبد السلام وللخبير وليس من شك أن مصدر هذه الصورة السيريالية مصدر قرآني : " هؤلاء ليقولون إن هي إلاّ موتتنا الأولى وما نحن بمنشرين " (الدخان ٣٤) "إن شجرة الزقوم طعام الأثيم كالمهل يغلي البطون - كغلي الحميم " (الدخان ٤٣ - ٤٤) هو عقاب لأولئك الذين لا يؤمنون بالبعث: " أإذا متنا وكنّا تراباً وعظاماً أإنا لمبعوثون

---

[1] العثيم ، م ، ن ، ص ٣٨

" (الصافات ٥٤) " أذلك خير نزلا أم شجرة الزقوم " " إنّا جعلنا فتنة للظالمين انها شجرة تخرج في أصل الجحيم . طلعها كأنه رؤوس الشياطين فإنهم لآكلون منها فمالئون البطون ثم إن لهم عليها لشربا من حميم ثم إن مرجعهم لآلي الجحيم " (الصافات ٦٢ - ٧٠) لهذا فإن أبا الله وعبد السلام بعد أن يكتشفا أن البطيخ الأزرق شر كله ، وهو كمن ولد له أولاد هم الشر بعينه يطلقان الرصاص على البطيخ الأزرق في الحقل بعد أن كانا يحرسانه بسياج حول الحقل وبالبنادق ليلاً .

الفصل السادس

إدراك القيمة الموضوعية وإدراك القيمة الجمالية

في النص المسرحي الخليجي

تحتاج القيمة الموضوعية لكي تدرك إلى الخبرة الاجتماعية والإنسانية والمعرفة عن طريق مراجعة ممثلات عقلية مختزنة ..

ولكن القيمة الجمالية تحتاج إلى الخيال بمراجعة مماثلات تعبيرية تستثير المشاعر لتجسد تعبيراً جديداً يضاف إلى المثل المختزنة للتعبير ، وهو تعبير متغير مع كل تلقٍ جديد لتلك القيمة الجمالية .

ولا شك أن الوقوف عند القيمة الجمالية في النص أو في العرض المسرحي مسبوق دون أدنى شك باسترشاد بتعريفات العلماء والفلاسفة للجمال على تباين تلك التعريفات من مدرسة فلسفية إلى مدرسة فلسفية أخرى غير أن معطيات هذه المدارس قد انطلقت من حيث موضوع الجمال من ركائز أو عناصر موضوعية أو أسلوبية ، كما ظهرت عند النقّاد العرب القدامى مشكلة اللفظ والمعنى ، ظهرت في فكر علماء الجمال أو الفلاسفة الذين شغلوا بالتنظير لمفهوم الجمال قضية المادة والشكل والتعبير . فمنهم من ربط القيمة الجمالية بالموضوع أو المغزى الفكري وخاصة فلاسفة المادية الجدلية وكذلك عدد من الفلاسفة المثاليين كما في نظرية المثل عند أفلاطون ، ومنهم من ربطها بالشكل والمضمون معاً كما في نظرية المحاكاة عند أرسطو ، ومنهم من ربطها بالشكل دون غيره أو بذات المتلقي.

ولمّا كان الفكر موضوعاً وكانت القيم موضوعاً وكان الموضوع مادة تظهر من خلال شكل يهدف في كل ما هو فن إلى التعبير ، وكان الهدف من التعبير هو التأثير المقنع أو الامتاع بهدف الإقناع فكان استقبال التعبير يتم من خلال الشعور والوصول إلى حالة الإقناع من خلال العرض الذي يستند إلى التقييم والتقويم المعرفي والسلوكي بوساطة الإدراك والحس حيث يستند الإدراك إلى الخبرة والممارسة ويستند الذوق إلى الحس وهما اللذان يتحقق بتفاعلهما القياس والتقدير القائمين على الرصيد الفكري والمعرفي والرصيد الشعوري . لذلك نقف عند تحليل عدد من النصوص المسرحية العربية بقصد محاولة التقدير واستخلاص القيمة . ولقد

وقف قبلي في هذا المجال د. إبراهيم غلـوم [1] وانتهى في كتابه من عرض صورة سلطة الآباء في المجتمع العربي الكويتي والبحريني كمثال للأب في شبه الجزيرة العربية ووصل إلى أن الأب في هـذا المجتمع يمارس سلطات حازمة ومتزمتة تتعارض تعارضاً حاداً مع توجهات الأبناء ورغباتهم بل تكبت حرياتهم .

وهو يخلص من خلال استعراض المغزى الخاص بالعديد من المسرحيات إلى أن أغلب المسرحيات التي تسجل حركة التغير الاقتصادي في مجتمع الخليج العربي يجعل الأب نموذجاً ومثالاً للسلطة السائدة ، وكأن التغير لم يكن سوى انتصار للأنظمة السياسية التقليدية ، وتحويل أساس في هيكلها من تلك البنية الهشة التي كانت عليها قبل التغير ، إلى بنية أكثر قوة وصلابة . ويرى أن هذا ما كانت تقوله المسرحيات الهزلية التي كشفت عن الجذور الرثة للأباء قبل النفط ، والمكانة الراسخة لهم بعد ظهور النفط ، سواء عند (محمد النشمي) أو عند (حسين صالح الحداد) أو عند (صالح موسى) أو عند غيرهم من كتاب المسرحية في الكويت و البحرين . ولكنه يفرق تفريقاً جوهرياً بين الأعمال المسرحية التي تجعل من التجسيد الدرامي للآباء تجسيداً للحوار مع المثل الأعلى للسلطة أو الدولة ، في تلك المسرحيات الهزلية .

وفيما يتعلق بأركان المسرحية الهزلية يكشف عن النزعة الإصلاحية للحوار . أي أن الحوار فيها يتجه إلى محاولة تقويم الأبناء ، أي أن هدفه في الأساس هدف تربوي .. تعليمي . دون أن يلمّح إلى علاقة ذلك المنحى التربوي بالمسرح التعليمي البريختي وهل هناك علاقة بالشكل الفني للمسرح التعليمي أم لا ؟

وهو يرى منحى مختلفاً للحوار في المسرحية الهزلية الخليجية عندما تكون مسرحة الآباء نموذجاً للحوار مع النظام السياسي .

---

[1] د. إبراهيم عبد الله غلوم ، المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي - دراسة في سوسيولوجيا التجربة المسرحية في الكويت والبحرين ، سلسلة عالم المعرفة الكويتية العدد ١٠٥ - ذو الحجة ١٤٠٦ هـ سبتمبر (أيلول) ١٩٨٦م .

كما يخلص إلى أن فن الكاتب المسرحي الخليجي في الكويت والبحرين حين تعرّض لموضوع العلاقة بين الآباء والبنون مزج في الحوار بين سلطة الآباء وتحكمهم المستمد من الأصول المرعية في زمانهم وسلطة النظام السياسي مما أكسب العمل المسرحي نزعة أكثر صداماً مع الواقع ، وأكثر ارتباطاً بأهداف أكثر ثورية [1]

فعلى مستوى القيم الاجتماعية قد برزت بوضوح قيمة الصدام بين الأب على رأس النظام الأسري والسلطة المركزية (الحاكم) على مستوى النظام السياسي والآباء والأبناء في المواجهة المزدوجة على ذلك تطبيقاً أو تجسيداً في مسرحية صالح موسى (ضعنا بالطوشة) [2] حيث " دفع الكاتب وجه التطابق بين الأب والسلطة السياسية إلى الخروج عن تجاربه والظهور في مواقف درامية تتوازن حركتها - مباشرة - مع حتمية ما يتحقق في الواقع . فقد تنازل الأب بعد مواجهة ضغوط الأسرة عن سلطته ، ورضى بالحل الديمقراطي ، ولكن هذا الحل قاد الأسرة إلى التحلل ، وإطلاق حرية الغرائز . ثم ضل الجيل الجديد طريقه إلى الحرية . [3]

وتظهر القيمة التعليمية للمسرحية عندما جاء الأب في خاتمة المسرحية ليذكر الأبناء بأن للحرية قيودها فكما لا يصلح الاستعباد في تأسيس دعائم الحكم ، لا تصلح الحرية المطلقة لتأسيس هذه الدعائم أيضاً .

ويخلص غلوم من هذه النهاية إلى إدانة المجتمع الخليجي المحافظ والمجتمع الخليجي المتحرر على حد سواء أعتبر كلا الطريقين نوعاً من الضياع حيث أهدرت إمكانات الأجيال طاقتها بسبب السلطة القهرية للآباء رمزاً للإستعباد والرخاوة عند الأبناء رمزاً للغريزة البشرية المطلقة ، كما تدين الأيديولوجية الخاتمة بالأبناء إدانة كبيرة

---

[1] غلوم ، م ، ن ، ص ص ٣٠١ - ٣٠٢

[2] صالح موسى ، ضعنا بالطوشة ، مخطوط مسرحية أخرجها عبد الأمير مطر ، المسرح الشعبي الكويتي في ٢ / ٣ / ١٩٧٣ م ، دمشق يوليو / تموز ١٩٧٦م .

[3] غلوم ، م ، ن ، ص ٢٩٩

أمّا عن اللقطة الجمالية وقيمتها الزمنية فقد ظهرت في مسرحية (ضعنا بالطوشة) في خاتمة المسرحية المفتوحة إذ لم تخل من الإيحاء بحتمية العودة إلى أيديولوجيا الغرب، وخاصة في لقطة إشهار الأب لبندقيته في نهاية المسرحية . وما تلمح إليه من رمز للسلطة الكويتية وخيارها الديمقراطي ، فهو يريد أن يوجز رأيه القاضي بعدم صلاحية الخيار الديمقراطي للحكم في الكويت . وبغض النظر عن رفضنا لرأيه ، إلاّ أن اللقطة تعكس قيمة رأيه الفكري وقناعاته - من حيث الموضوع - كما تشكل قيمة تعبيرية . وقد رصد غلوم واحداً وسبعين نصاً مسرحياً كويتياً وبحرينياً وقطرياً تناقش موضوع السلطة الأسرية القهرية للأب في المسرح الخليجي .

أمّا أحمد العشري فقد ركز في دراسته حول مسرح محمد الرشود [1] على عدد من القيم الاجتماعية في المجتمع الكويتي تلك القيمة الناتجة عن الممارسات الاجتماعية والمشكلات الناتجة عنها مثل عمل المرأة الكويتية وما يجلبه من مشكلات كمشكلات الشهرة وقضايا ، صراع الأزواج حول دخول المرأة مجال السياسة ، سلبيات الزواج ، اغتراب الزوج ، الصدمة الحضارية وعدم التكيف ، الوساطة ، مشكلة الخدم ، التسيب الوظيفي ، تعدد الزوجات ، الزواج من أجنبيات ، الشتائم . وقد خصص لها الباب الثاني من كتابه .

وهو يرصد القيم الأسلوبية في فنون الكوميديا في النص المسرحي الكويتي ويعرض للمفارقات اللفظية والتورية ولأسلوب اللبس وللنكتة ثم يستخدم أسلوب القلب ، وأسلوب الكاريكاتير ، أسلوب التكرار ، وأسلوب التناقض ، وقد عرضها بالباب الأول من كتابه

ومع كل فصل من فصول الكتاب يقف وقفة تحليل لموقف من مسرحية يدعم عن طريقه وجهة نظره ويأصل به المفهوم الذي يعرض له ، غير أنه يخلص إلى هذا الرأي : " لا تزال معظم مسرحياتنا الكوميدية في سائر أنحاء الوطن العربي تعتمد بكل أسف اعتماداً كبيراً على هذا اللون من التورية اللفظية وبالذات ما نطلق

---

[1] أحمد العشري ، الضحك ... وكوميديا النقد الاجتماعي في مسرح محمد الرشود - دراسة تحليلية - الكويت ، شركة الخليج لتوزيع الصحف ١٩٩٤م .

عليه فن القافية أو الردح "[1] ومن الواضح أنه ركز في دراسته مثل غلوم على القيم الاجتماعية .

الحرب و المصالحة بين العرب - بعضهم بعضا - :

أمّا محمد العثيم [2] - كاتب السعودية المسرحي - فإنه أظهر من غيره من كتاب شبه الجزيرة في الاحتفاء بالقيمة الأسلوبية

ولقد تأسست مسرحية العثيم الأخيرة (الحرب السفلى) [3] على فكرة الحرب والمصالحة بين العرب والعرب ، فالحروب مستمرة وجلسات المصالحة منعقدة ، كلا النشاطين قائمين في آن واحد . مما يعكس عبثية المواقف العربية الرسمية على المستويات السياسية :

" اللوحة الأولى :

(طاولة اجتماعات محاطة من الخلف بجدار على شكل نصف دائرة يحتل المكان على طرفي الطاولة كل من " طوّاف " لليمين و " مخراز " لليسار " . ويتوزع في الوسط "الساقي " و " مدّاح " وهما معاونـان .. في الجوار المظلم . طلقات الرصاص وصيحات الموت والسماع لقنابل بعيدة .

ولأن مكتب الوسط (نصف البيضاوي) يتيح جانبين متسعين على المسرح" أحداث قنص وقتل وعراك وسلب ونهب تجري حيث يهرب الفاعلون إلى الداخل بالرغم من تواجدهم في الأمام أحياناً ..

(المنظر على طاولة الاجتماعات منظر مرح وفرح ولا يبدو أن ما يدور في الخلف يؤثر على مزاج الجالسين) :

طوّاف : لقد أتينا بنيّة الصلح .. الحرب مسلّية لكن .. الصلح .. أحياناً الصلح .. الصلح .. ليكن الصلح ..

---

[1] أحمد العشري ، م ، ن ، ص ٤٢

[2] كاتب مسرحي سعودي ، للاستزادة راجع : نذير العظمة ، المسرح السعودي ، الرياض ، النادي الأدبي ١٩٩٣ م - ١٤١٣ هـ

[3] محمد العثيم ، مخطوطة مسرحية (الحرب السفلى) ، الرياض ، ١٤١٥ هـ - ١٩٩٤ م . ص ص ٥ - ٦

قد تقولون أننا مهزومون لكن واقع الأمر أن من ينتصر لابد أن ينهزم أخيراً..

مخراز : لا أنتم لا تهزمون .. أنتم أشداء مثلنا .. قد نكون انتصرنا عليكم لكنكم في حقيقة الأمر انتصرتم على أنفسكم .. أنتم نعم الرجال أنتم رجال كرّ وفرّ .. وتستحقون الانتصار (يقوم كمن أخذته النخوة) تفضلوا انتصروا أنتم .. سنكون نحن وأنتم منتصرون . هيا انتصروا .. والله لابد أن تنتصروا وإذا لم تنتصروا سوف " أزعل عليكم " نعم .. الحرب كرّ وفرّ .. لابد أن تخجلوا انتصروا .. كان يفترض أن تنتصروا .. لكنكم استحيتم .. الآن انتصروا .. " [1]

المفارقة الدرامية :

وتظهر المفارقة الدرامية منذ التهيئة الأولى التي تمهد للتقديمة الدرامية تلك التي تضمنها الارشاد الخاص بالمنظر ، حيث المفاوضات قائمة وفي خلفية المنظر " طلقات الرصاص وصيحات الموت " إلتماع لقنابل بعيدة " " .. أحداث قنص وقتل وعراك وسلب ونهب تجري حيث يهرب الفاعلون إلى الداخل " [2]

كما تظهر المفارقة الدرامية ويتأكد ظهورها بالحوار الدائر بين طرفي التفاوض حيث يمن كل طرف منهما على الطرف الآخر كما لو كان النصر غنيمة يتناوبون على الظفر بها . والمفارقة تظهر مقابلة الفعل بفعل نقيض له أي مقاومة فعل لفعل آخر نقيض له في الحدث المسرحي ، بما يحقق ما يعرف بالتعادلية أي مواجهة طرف لطرف آخر نقيض له . وتظهر المفارقة في تعادلية الفعل الدرامي لدى كل شخصية منهما .. فالشخصية تريد للشخصية المواجهة لها أن تنتصر عليها ولكن ذلك لا يتعدى حدود طاولة المفاوضات بينما تحاول الشخصية نفسها تحقيق النصر على الطرف المواجه لها في ميدان الحرب . فالقول لا يتوافق مع الفعل . كل شخصية منهما تقول بالسلام والمصالحة ولكنه عملياً يواصل الحرب والمفارقة الدرامية على هذا النحو تحيل الحدث إلى حدث عبثي شبيه بما يدور بين "استراجون "

---

[1] م.ن.ص ٥

[2] م.ن.ص ٥

وفلاديمير " في مسرحية صمويل بيكيت الشهيرة (في انتظار جودو) [1] حيث يتفق كل من فلاديمير و استراجون على الذهاب وترك المكان في نهاية الفصل الأول لكنهما لا يذهبان بل يجلسان في مكانهما :

" فلاديمير : هيا بنا نمضي

استراجون : هيا بنا نمضي (يجلسان .. (ستار) "

وتظهر المفارقة الدرامية أيضاً من خلال الانقلاب المادي للشخصية في حالة المصالحة الكلامية إلى حالة الحرب الكلامية على طاولة المفاوضات ، بالانطلاق من المجاملات إلى المصادمات الكلامية :

" طوّاف : شكراً لكرمكم .. وأدام الله انتصاركم لكننا نريد الصلح .. وكما تعرف (يبدأ الهمهمة بلغة مختلفة وغير مفهومة ويحاربه مخراز في الحوار قائمين) أليس هذا هو واقع الحكومات العربية ؟!

الصورة الفنية وخصوصيتها :

في تحول الحوار الصامت من أسلوب المجاملة إلى أسلوب المصادمة يظهر التدرج عنصراً فنياً متصلاً مع عنصر فني آخر هو الحوار الصامت . فالصمت لغة لا تقل بحال عن لغة الصوت، فكلاهما يؤكد الآخر ويكشف عن بلاغته (فالهمهمة بلغة مختلفة وغير مفهومة) تعكس عدم فهم كل طرف من أطراف التفاوض للآخر . واستحالة فهم كل منهما للآخر تتأكد بوقوف " مخراز " و " طواف " في أثناء هذا الحوار " الببغاوي " أو هذا المستوى الصوتي الببغاوي . تعكس عدم جدوى المفاوضات ، لأنها تؤدي إلى معانٍ مختلفة عن معنى الصلح الذي نعرفه نحن الذين نتلقى الخطاب وهذا يبرر امتطاء الأجنبي الأمريكي لأمة العرب .

ومع أن أحداً لا يفهم ولا نحن نفهم المعنى المترجم للهمهمات إلاّ أننا نستوحي المغزى التعبيري لهذا التحول من اللغة المفهومة لنا ، مما جاء في نص

---

[1] صمويل بيكيت ، في انتظار جودو ، ترجمة : د. فايز اسكندر ، مجلة المسرح المصرية - العدد الأول ١٩٦٤م .

حوار التفاوض إلى اللغة غير المفهومة لكل من الشخصيتين في المشهد مما جاء في نص الهمهمات البغاوية في المشهد نفسه والمفهومة لنا ، حيث يوحي نص الهمهمات بعبثية الموقف الدرامي نفسه على مستوى العمل الفني ، وعبثية الموقف العربي السياسي على مستوى عالمنا العربي حيث التفاوض والحرب دائرة وحيث المجاملات في أسلوب المفاوضات التي يجب أن تبنى على المكاشفة والمصارحة ثم الهمهمة و البغاوية في أسلوب المفاوضات ثم السب والشتم في أسلوب المفاوضات :

" مخراز : نعم كل هذا صحيح .. نعم الصلح .. ونحن ننوي الصلح المشرّف .. سوف نملي شروطنا عليكم ..

طواف : من حقكم .. هذا من حقكم .. أنتم المنتصرون وتملون الشروط .. ونحن سعداء بشروطكم ..

مخراز : لا .. أعوذ بالله .. نحن لم نقصد أننا المنتصرون . بل أنتم المنتصرون ولكن عليكم أن تنفذوا شروط الصلح ..

أولاً .. أن تتركوا أموالكم وعتادكم وأن تذهبوا إلى الشيطان يا خساس .. يا سفلة .. يا قليلو الحياء يا ثيران بدون قرون .. أما بناتكم ونساؤكم وصبيانكم فسوف يبقين رهائن عندنا لأنكم غير جديرين بهم .. هذا لكي لا تخونوا معاهدة الصلح وإلاّ .. هاه وبعد هذا أنتم المنتصرون .. نعم أنتم المنتصرون أما نحن .. نحن لا نهتم بالنصر مادمنا نفعل ما نردد.." [1]

وخصوصية الصورة تبرز في التلبيس الدرامي حيث يعمى المغزى على المتلقي فيتساءل هل المتصارعان هما عرب أم أن أحدهما صهيوني إسرائيل ؟!

التخلص الدرامي التغريبي في الحدث :

والتخلص الدرامي عنصر فني يلجأ إليه الكاتب في محاولة لوقف الصراع أو توجيهه إلى وجهة أخرى متصلة به ، بهدف خلق نوع من التشويق ومن ثم اللاإشباع المقصود بغية الموقف وإشاعة التوتر لدى المتلقي وذلك وفق فنون الكتابة الدرامية

---

[1] العثيم ، ن ، ص ص ٦ – ٧

التقليدية . أمّا التخلص هنا في هذا الحدث فهدفه القطع الفجائي ، وهو شبيه بأسلوب القطع والمزج في المشهد التليفزيوني غير أنه هنا عنصر من عناصر التغريب الملحمي من ناحية إذ يتيح للمتلقي تأمل الموقف ومن ثم الحكم عليه بالسلب أو بالإيجاب فظاهرة الازدواجية في الموقف السياسي ظاهرة اجتماعية عربية والمسرح الملحمي وفق نظرية التغريب البريشتية يتعقب الظواهر الاجتماعية ويعيد عرضها وفق الصورة المحتملة المؤدية إلى موضوعية التلقي . وهذا هو الهدف من هذا القطع الدرامي الفجائي المتخلص من الاحتدام الصراعي السابق قبل وصوله إلى الذروة : ويتركز التصوير المعاد بين أثنين أيضاً يشخصان حالة الصلح :

" مدّاح : (للساقي وهما يتعانقان) إننا آسفون لما سببته الحرب الأهلية لكم من إزعاج .. كان بعضكم لا ينام الليل من الخوف " [1]

وهذا القطع الدرامي هو قطع ملحمي تغريبي ولذلك تجد فيه مباشرة خطابية ، فالخطاب موجه لنا . وتنبع فنية التصوير فيه من عنصر (الحكي) وليس (المحاكاة) فعناق (المدّاح للساقي) لا مبرر له على المستوى المنطقي ولا على المستوى الدرامي . ولكن الضرورة التغريبية هي التي أوجدته بل فرضته فالتعانق كان يجب أن يتم بين المتفاوضين " مخراز " و " طوّاف " وبما أنهما ممثلان لسياستين مختلفتين ، وبما أن أداء كل منهما التفاوضي مفروض عليهما ، وبما أنهما وسيطان لسياستين نقيضتين ، فإن كل منهما يعيد على الآخر تصوير الموقف السياسي الذي كلف بأدائه لذلك فإن لقاءهما التفاوضي كان لقاءً مصنوعاً ، لقاء قائماً على التصوير الباهت ، على الزيف وليس على الصدق . من هنا فقد جاء عناق "المدّاح " و " الساقي " وكلاهما صاحب وظيفة خدمية (وظيفة رثة) مؤكداً لطبيعة الزيف على مستوى الحدث بطريقة الحكي وليس أسلوب المحاكاة حتى يتعمق المتلقي في الموقف التفاوضي ويكتشف زيفه " ويندهش من هذا الموقف الزائف ليس على

---

[1] العثيم ، م . ن ، ص ص ٦ – ٧

مستوى الحدث الدرامي في المسرحية ولكن على مستوى الموقف السياسي العربي المعيش .

ومع ذلك فإن الحرفية الدرامية في الكتابة وحدها هي التي تعطيك الألوان المختلفة أو الأبعاد المختلفة للصورة الدرامية من هنا يتحول التوجه بالخطاب من الجمهور إلى الشخصيات الرئيسية في الحدث نفسه ، فيصبح الخطاب توجيهاً تحذيرياً لأطراف التفاوض ، ويتحول صاحب الدور الخدمي التمهيدي للمفاوضات لصاحب أمر ونهي مما يجعل المتلقي في دهشة أمام تحديد هوية ذلك الممهد أو صاحب الدور الخدمي فالساقي والمداح لهما في الحدث وظيفة أخرى هي الأصل في دورهما فهما الآمران الناهيان لأطراف المفاوضات ، وهما الداعيان إلى التفاوض - كما يبدو من خطاب الساقي - والساقي هنا ليس ساقياً بالمعنى المعلوم لوظيفة الساقي وهي وظيفة خدمية ، ولكنه الساقي بمعنى من يمد الآخرين بسبل الحياة بالمال وبالدعم الاقتصادي والمعونات ، وما المدّاح - عندئذٍ - سوى ذلك الذي يتغنى مردداً أو منشداً لقصيدة أو لسيرة لا يمل من تكرارها. أو أن أحدهما المانح المانع في مجال الاقتصاد والآخر هو ممثل الشعارات والأقوال والتنظيرات السياسية والاقتصادية وحيث نصل إلى هذا الفهم فإن ، الساقي يمكن أن يكون رمزاً للرأسمالية العالمية ممثلة في (أمريكا) والمدّاح يمكن أن يكون رمزاً للكتلة الشيوعية ممثلة في (روسيا) وقد كانا راعيي مفاوضات المصالحة بين العرب وبين إسرائيل منذ مؤتمر مدريد ١٩٩١ وإلى الآن ومعلوم أن قوة الكتلة الرأسمالية في اقتصادها وقوة الشيوعية في شعاراتها وأقوالها :

" الساقي : ونحن نعتذر أيضاً وكنا نود أن تموتوا جميعا لكن ما دمتم أحياء فلا بأس .. لا بأس تنفذوا الشروط وارحلوا قبل أن تموتوا بالرصاص الطائش " [1]

---

[1] العثيم ، م ، ن ، ص ٧

صورة العربي وصورة الأجنبي بين محركي الصراع والمتصارعين في المستوى التاريخي والمستوى الدرامي

لا شك أن الواقع التاريخي المعيش في منطقة شبه الجزيرة العربية والخليج العربي فيما بعد حرب الخليج قد عكس نفسه وبقوة على هذا العمل المسرحي : (الحرب السفلى) فالحرب والتفاوض المصطنع هما مظهرا السياسات العربية في المنطقة على المستوى التاريخي المعاصر منذ حرب الخليج والمحرك للصراع العربي في منطقة الخليج وفي المناطق العربية عبر الوطن العربي كله هو الاستعمار الجديد (الاستعمار الاقتصادي) بزعامة أمريكا * والاستعمار الفكري الجديد الذي غزا بعض الأنظمة في الستينيات وغاص بفكره الشيوعي في عقول عدد من مفكرينا وشبابنا المثقف وهذا ما تعكسه هذه المسرحية بأسلوب الفن الدرامي :

" طوّاف : (بغضب مغيراً لهجته) ماذا .. نموت (بانفعال) إنكم تهينونا (يدور بالمكان وهو يشد شعره) .. كيف نموت .. إننا لا نموت .. وأنتم أيضاً لا تموتون .. إن الذين يموتون هم الرعاع والسوقة .. تلك هي روعة الحروب الأهلية .. لا يموت من يشعلها .. الذي يموت هو من يعمل على إطفائها من السوقة والبسطاء " [1]

" مخراز : نعم .. إننا نتسلى بالحرب .. المهم دعونا نهتم بمصالح الوطن ولننسى الحرب الأهلية.. "

وإذا كانت الحرب تسلية عند العرب - فيما يرى المؤلف - فإنها عند مشعلي الحروب من الدول الكبرى ليست كذلك بل هي حرب من أجل السوق ، ليست هي حرب من أجل نصرة دين على دين آخر لأن الدين الاسلامي بالنسبة للدول الكبرى وأعوانها يوحد العرب والمسلمين والهجوم عليه من أجل منعه عن أداء دوره الموحد لكلمة العرب ولكلمة المسلمين ومن ثم وقوفهم بوحدة قرار أمام الدول

---

* الاحتلال العسكرى المباشر - الآن -

[1] العثيم ، م ، ن ، ص ٧

الكبرى وهي دول هدفها الأول والأخير هو السوق : الواردات من الخام النفطي وحركة التصدير إلى السوق العربي وخاصة الخليجي . والإسلام إذ يوحد كلمة المسلمين يوحد قرارهم ومصيرهم وفي ذلك تحدٍ واضح لتلك القوى الاستعمارية في الغرب المهيمن وفي الشرق المتحفز . لذلك فلا يحق للمتحاربين إيقاف الحرب لأنهم لم يشعلوها وإنما يوقف الحرب من أشعلها وهو المحرك لأبعاد الصراع في المنطقة على المستوى التاريخي المعاصر ، تماماً كما كان " الروم " و " الفرس " قديماً يحركون الصراع بين إمارة الغساسنة العربية في الشمال الغربي من الوطن العربي وإمارة الحيرة في الشمال الشرقي من الوطن العربي ، حتى لا تقوى شوكة العرب وتتوحد كلمة قبائلهم فما أشبه اليوم بالبارحة :

" مدّاح : لا .. وألف لا .. بل عليه أن يعتذر .. وإلاّ فإننا سنعود نبلغ أتباعنا بمواصلة الحرب .. قل إننا لا نموت بالحرب الأهلية .

" مخراز : (لطوّاف) أعتذر إلى الساقي . قل لـه . إن الذين يموتون هم الرعاع " [1]

نتيجة الصراع :

ينتهي الصراع في العمل الدرامي كما في الحياة على انفراج أو كشف فهو يبدأ بأزمة تتصاعد لتصبح في ذروتها لتنتهي بالكشف أو بالنتيجة التي تمخض عنها الصراع ، تلك التي يكتشف فيها طرفا الصراع في الملهاة وفي الدراما الاجتماعية وكذلك متلقو الحقيقة، حقيقة موقف كل طرف منهما ما له وما عليه أو يكتشف فيها الطرف المنتصر وكذلك المتلقي حقيقة الموقف أو الموقف الحقيقي والأصيل في القضية موضوع الصراع ومن ثم يأتي التنوير أو المعرفة :

" (ينقسم الجدار الساتر في خلفية المكتب من وسطه ليكشف عمق المسرح مشرقاً مضيئاً لا يحجب الرؤية والأشجار . ليس هناك شئ يحجب النظر غير

---

[1] العثيم ، ن ، ص ٨

جدار اليمين حيث مقابر غثيان ولوحة كبيرة تشير لذلك . رتل من الموتى يحملون ثم يحملون . ثم كرسي مترادف في المقدمة)

الساقي : (مواصلاً دون أن يعير أي انتباه لانفتاح الخلفية) .. عذراً .. المهم وكما ترون فإن رعاعنا ورعاعكم لم ينتصر أحد منهم على أحد ولم ينتصروا على الآخرين .. ولأسبابنا ستنتهي الحرب على أن ترحلوا معززين مكرمين ..

(وبمجاملة غير مقصودة ومبالغ فيها) أو تفضلوا على راحتكم ..

مخراز : (لا زال في نشوة مجاملاته مما يحرج الساقي) نعم تفضلوا حيّاكم الله إننا أصدقاء أليس كذلك ..

الساقي : (مقاطعاً) يقصد أنتم متعبون "[1]

الرمز ودلالته في المشهد :

الرمز في المسرح مجسد ، وهو على غير صفة وجوده في الشعر أو في الرواية يأتي عبر الإيحاءات . وأول ما يلفتنا إلى الأسماء هي دلالاتها الرمزية (طوّاف) فهذا يذكرنا باللاجئ الفلسطيني فهو طوّاف عبر القارات والبلدان بل العصور . و (مخراز) وهو الأداة الفاعلة دائماً وفق توجيه وإرادة من يمسك بها أو يحركها . و (الساقي) وهي صفة المنح والمنع في آن والسقيا فعل نماء وحياة وهي أيضاً فعل نشوة وانتشاء وغياب عن الوعي . و (المدّاح) صفة كلام موقع مردد للسير والتواريخ صفة رمز يجسده (الكرسي المترادف) في المقدمة ، ذلك الذي تتركز عليه الإضاءة الدرامية بعد مشهد تشييع أرتال الموتى من الطرفين . فهو يدل على أن البقاء لكرسي الحكم . فهؤلاء الشهداء أو الموتى قد قتلوا ليبقى الحاكم على كرسيه.

وإذا كان نص (الحرب السفلى) يعكس القيم السياسية في المجتمعات العربية فإنه يستظهر القيم الأسلوبية الدرامية أيضاً بما تحمله من تكرار و تناقض ومفارقة ورموز في الصور والأفعال وردود الأفعال وكلها تشكل أسس القيمة الجمالية .

---

[1] العثيم م ، ن ، ص ٩

محرك الغيب الدرامي

بين الغيب اليوناني والغائب السعودي

كان " الغيب " في المسرح الإغريقي هو المحرك للصراع في التراجيديا القديمة ، ثم أصبح الفرد النبيل البارز هو محركه في المسرح الإليزابيثي وفي مسرح عصر النهضة . ولكن الفرد المفكر الأيديولوجي المثالي قد أصبح محركاً للتاريخ بأسره وظل كذلك في العصر الحديث ، حتى رأى أصحاب الفكر الأيديولوجي المادي أن الصراع الطبقي وتراكماته الصراعية هي التي تحرك التغيير التاريخي . ولقد برز هذا التأثير الأيديولوجي في " المسرح الملحمي البريشتي " الذي رأى أن الحراك الاجتماعي ناتج عن صراع الطبقات وأن المحرك للتاريخ هي الطبقة صاحبة المصلحة في التحول الاجتماعي ، وخص الطبقة العاملة - دوناً عن غيرها من الطبقات الاجتماعية الأخرى بذلك الأمر - ورأى أن تغير أحد عناصر الصراع الاجتماعي أو تغير دوره يؤدي دون شك إلى تغير طبيعة المحرك للصراع ومن ثم تغير طبيعة الصراع ونتيجته .

وهكذا فإن المحرك للصراع في المسرح القديم قد كان الجبر الغيبي ، في حين أن المحرك للصراع الدرامي في عصر النهضة قد كان غياب الحكمة والسداد في فعل نبيل لإنسان عظيم قد يكون ملكاً وقد يكون أميراً - وليس دون ذلك - وفي العصر الحديث كان الفعل الإنساني النبيل بازاء الجبر الاجتماعي المحيط هو المحرك للصرع في المسرحية .

ولما جاءت الحرب العالمية الأولى بالتيارات الفكرية والأيديولوجيات السياسية ولدت تيارات أدبية ومسرحية معاصرة أصبح من الممكن وجود شخص عادي لديه نبل الإنسان السامي وعظمته ومن ثم تمثل بطلاً تراجيدياً في المسرحية المعاصرة وأصبح بذلك محركاً للصراع الدرامي ، وهذا ماثل في مسرح النرويجي هنريك ابسن رائد الواقعية في المسرح تلك التي اقتضته استبدال لغة الشعر في

المسرح بلغة نثرية تتوافق مع منطق شخصياته وفكرها ومحيطها البيئي .[1] وقد كان المسرح قبله يكتب شعراً – مع أنه شاعر أيضاً – وكذلك الأمر عند رائد المسرح الأمريكي (يوجين أونيل) وعند زميله (آرثر ميللر) الذي جعل من (البائع المتجول) بطلاً مأساوياً .[2] وحول (مشهد منَ الجسر) من الشعر إلى النثر .

ثم أصبح المحرك للصراع عند أتباع الاتجاهين الملحمي والتسجيلي هو (الجبر الاجتماعي) : (فرض إرادة طبقة اجتماعية متسلطة على طبقات أقل وعياً وأكثر عددا)

وفي ظني أن كتاب المسرح السعودي وعلى الأخص – محمد العثيم – شأنهم شأن غيرهم قد وعووا هذه القضية الفنية بدرجات متفاوتة وبشكل أو بآخر فالثقافة المسرحية وعلوم المسرح متاحة والاحتكاك بالتجارب العربية المكتملة أو شبه المكتملة في مجال المسرح متاح للمسرحيين السعوديين مثلما هو متاح لغيرهم ، كما أن الولع بالمسرح وبامتلاك أدواته ووسائله لا ينقص المسرحيين السعوديين وإلاّ ما وجدنا كتاباً سعوديين مسرحيين تجردنا لتحليل نصوصهم أو عروضهم ونقدها !!

غير أن المسرح السعودي قد انفرد بخاصية أخرى أو بجبر من نوع مختلف – جبر نابع من تقاليده – وأقصد به (المرأة) فهي محتجبة بفعل التقاليد . وذلك شأن هذا المجتمع ، وهو شأن أظن أنه موضع فخر للرجل السعودي . وربما المرأة أيضاً .

ولقد تناولت بعض الكتابات قضية غياب المرأة في المسرح السعودي وعزت إليها عدم تطور المسرح في المملكة فإلى أي مدى يمكن الأخذ بهذا الرأي . وهل غابت المرأة تأثيراً كما غابت وجوداً مادياً في المسرح السعودي ؟

لقد كان محرك الصراع في المسرح القديم – كما أسلفنا – هو (الغيب) والغيب حاضر الأثر والتأثير غائب الوجود المادي الظاهر – إلاّ في بعض النصوص ليوربيديس أو غيره تتجسد فيها صورة أحد الآلهة – فهل توقفت المسرحية اليونانية

---

[1] راجع : ميوريل برادبروك ، ابسن النرويجي ، سلسلة مكتبة الفنون الدرامية (٢٢) (القاهرة ، مكتبة مصر) .

[2] آرثر ميللر ، وفاة بائع متجول ، ترجمة : كامل عطا ، القاهرة ، الأنجلو المصرية د / ت .

القديمة ؟ وهل اعتبر غياب المحرك أو بالأحرى غياب صورته في المسرحية اليونانية القديمة عيباً أو نقصاً ؟ أم أن ذلك الغياب قد كان أشد فتنة وسحراً في العمل المسرحي الإبداعي ؟ لقد ظل المستمع العربي لصيقاً بالمذياع سنوات وسنوات وهو يصيخ السمع ويرهف الحس والشعور ويشحذ الخيال وهو يستمع منصتاً إلى قصص (ألف ليلة وليلة) عبر أثير الإذاعة المصرية . وحين انتجت قصص (ألف ليلة وليلة) للتليفزيون لم تبدو ساحرة كما كانت في الإنتاج الإذاعي .. فعنصر التجسيد المادي الحاضر لقصص (ألف ليلة وليلة) لم يكسبها السحر الذي قد كان لها دون التجسيد المرئي المادي لأن التجسيد المرئي لقصص ألف ليلة أحبط ملكة الخيال عند المستمع .

ووقفتنا الآن أمام (الغائب في الدراما المسرحية السعودية) ودوره في تحريك الحاضر وإدارة الصراع وصنع التأثير الدرامي .. ونستهلها بإطلالة نقدية أولية على نص مسرحية (آخر المشوار) [1] لكاتب آخر غير محمد العثيم لأننا نناقش قضية أو ظاهرة عامة في المسرح السعودي .

حول إرشادات الكاتب وتقنيات الكتابة المسرحية :

لا يستغني عمل أدبي من أي لون عن اللغة الوصفية و السرد .. ولكن يتفاوت قدر الاستعانة بهما من فن أدبي إلى فن أدبي آخر .. فإذا كان عماد القصة هو الوصف فإن عماد الشعر هو الإيقاع والأخيلة وعماد الدراما هو الصراع . والصراع الحاضر على الوجه المخصوص . والحضور له جذور متشعبة ومتشبثة بتربة الماضي الذي أنتجه ولابد من كشف ستر الماضي لإضاءة الحاضر .. والعودة للماضي أو الإطلالة نحوه في القصة أو في المسرحية أو في غيرهما من الفنون الأدبية أو الأدائية المتصلة باللغة سبيلها الوصف ووسيلته في الأدب هي السرد . والسرد قد يأتي على ألسنة الأشخاص في الحدث الدرامي وفق ضرورة يفرضها الحدث والدافع

---

[1] عبد الرحمن الشاعر ، (آخر المشزوار) إصدار الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون بالرياض ١٤٠٣ هـ - ١٩٨٣م .

والسياق وتضبطها تقنية الكتابة الدرامية والمسرحية . وقد يأتي عن طريق الوصف الإرشادي في المسرحية وهو شكل من أشكال الاتصال التمهيدي للمتلقي بالقراءة سواء كان من القراء أو من المتصدين لتجسيد النص المسرحي على خشبة المسرح .

وهنا يبرز السؤال : إلى أي مدى يمكن للكاتب المسرحي أن يستطرد في الإرشادات والتوجيهات الإيضاحية ؟! وهل تعد الإرشادات الكثيرة مظهراً من مظاهر ضعف تقنية الكتابة عند المؤلف المسرحي ؟!

إن الهدف من كتابة الإرشادات والتوجيهات هو أن تكون مجرد وسيلة إيضاح للمخرج على وجه الخصوص وللممثل وللقارئ ، لتدل على طبيعة المكان والعصر والزمن والملحقات الضرورية لاكتمال صورة المكان الذي تدور فيه الأحداث والجو العام . وذلك ليس ملزماً للمخرج المفسر صاحب الرؤية كما هو ملزم للمخرج المترجم .

والإيضاح – على كل – يلزم عند الغموض أو اللبس والألغاز . ولقد ندر استخدام الكاتب المسرحي المتمرس أو اللصيق بأحد المخرجين أو بتطور حركة النشاط المسرحي للإرشادات المسرحية. وانحسر دور التوجيهات الإرشادية في النص المسرحي الحديث – عامة – في ظل تقدم فنون الإخراج واتجاهاته المفسرة والمبدعة للعرض حتى أن هناك اتجاهاً بارزاً نحو الإخراج المؤلف بعد أن أصبح المخرج – وفق الاتجاه – مؤلفاً للعرض المسرحي – وكذلك كان للتقدم الإتصالي في الوسائل والتقنيات الخاصة بها دور في انحسار إرشادات المؤلف المسرحي وتوجيهاته الإيضاحية . ولم يتوقف الأمر عند هذا الحد بل إن التقدم التكنولوجي في الأجهزة والوسائل الاتصالية والتأثيرية قد دفع المخرجين المسرحيين إلى حذف مقاطع من حوار نصوص مسرحية عالمية مثل نصوص شكسبير أو راسين أو كورني أو غيرهم من عمد المسرح العالمي الكلاسيكي فإذا كان المشهد يجري مثلاً فوق سطح القلعة وكان على أحد الممثلين التصريح بهذه المعلومة في متن الحوار كأن يقول "نحن الآن فوق سطح القلعة " أو نحن الآن على ظهر السفينة والرياح تهب عاتية من الشرق والأمطار تتساقط " فإن مثل ذلك الوصف لا يحتاجه

النص المسرحي الحديث ، ذلك لأن التقنيات الحديثة في وسائل الاتصال التأثيري قد كفت المخرج عن تحميل الممثل عبء توصيل هذه المعلومة غير المؤثرة تأثير سقوط الأمطار نفسها بشكل حاضر ووقوف الشخصيات نفسها على ظهر السفينة وحركة الأغراض والملحقات والأفراد بفعل قوة الرياح فتأثير تلك الوسائل التأثيرية في تحقيق التفاعل الإتصالي تكون أكثر إمتاعاً وإقناعاً في حين أن مجرد الاستخدام اللغوي الإعلامي لا يترك أي تأثير ممتع أو مقنع لدى المتفرجين .

على هذا فإن استغراق الكاتب المسرحي في تفاصيل حياتية بهدف التوجيه نحو الاتجاه الفني الطبيعي يعد نوعاً من عدم الاعتراف بتقدم وسائل الاتصال وتقنيات الاتصال التأثيري مما يشكل نوعاً من التخلف عن التطور الدائب في فن الكتابة المسرحية نفسه .

كما يعد نوعاً من التضييق على مبدع آخر هو مصمم الرؤية التشكيلية والديكور أو (المعادل التشكيلي للنص المسرحي) وهو تضييق على المخرج وهو مبدع العرض ، وسواء كان ذلك عن قصد أم كان عن غير قصد فذلك ضرب من ضروب سلب حرية المبدع المشارك في عمل جماعي هو المسرح .

ولقد اضطرتني المقدمة الإرشادية التي استهلكت صفحتين كاملتين في بداية المشهد الافتتاحي لمسرحية عبد الرحمن الشاعر (آخر المشوار) إلى الوقوف عند مفهوم الإرشادات ودورها قديماً وحديثاً . فلقد استغرق الكاتب في الاحتفاء بتفاصيل دقيقة وكثيرة وغير نافعة على المستوى الدرامي قبل أن يبدأ مشهده الافتتاحي - أي قبل بدء الحدث المسرحي نفسه - فهو يستهلك طاقات قلمه في وصف تفصيلي لعناصر المنظر (مجلس عربي وطريقة فرشه تفصيلاً وحوانطه ومعلقاته الأشخاص وطريقة ظهورهم على خشبة المسرح .. إلخ) .

وقد كان في إمكانه الاستغناء عن هذه التفاصيل ، ولكن للاعتبارات التي سقتها في مستهل حديثي عن دور الإرشادات في المسرح القديم وفي المسرح الحديث - بافتراض أن الكاتب قد عرف ذلك - ولكن غياب الممارسة وعدم الاتصال بالجديد والمبتكر في مجال التخصص أو الاهتمام قد يؤدي إلى الاستعانة

عنه بالإسهاب في شرح تفاصيل تزحم الصورة ولا تضيف مغزى جديداً ولا تهيئ لشئ إيجابي يطور البناء الفني نفسه . هذا إلى جانب عادة الجور على حق الآخر في صنع رؤيته أو تجسيدها . والفن انتقاء والانتقاء قرين بالحرية وهو قرين بالالتزام ولا التزام بدون اعتقاد ولا اعتقاد بدون خبرة ولا خبرة بدون ممارسة ولا ممارسة بدون رغبة ولا رغبة بدون مؤثر ولا مؤثر بدون جذب ولا جذب بدون محيط ولا محيط بدون تفاعل – وهكذا الأمر أشبه ما يكون بسلسلة دائرية من الترابطات أو الحلقات كل حلقة تؤدي إلى غيرها وتتصل بها بإحكام . وهنا تظهر قالة (الملك لير) بطل مسرحية شكسبير الشهيرة " لا شئ من لا شئ " [1]

ويظهر القانون الطبيعي (كل شئ مرتبط بكل شئ) . وعلى ذلك فإن في غياب الحس الانتقائي لدى الأديب أو الفنان غياب للفن نفسه ونفي لوجود الفنان أو الأديب . ولو كان لمصمم الديكور وجود في التجارب المسرحية السعودية لاكتفى الكاتب المسرحي السعودي – هنا – بإتقان البناء الفني في نصه ، ولكانت إرشاداته مجرد إشارات عامة نافرة من التفاصيل والنمنمات غير الأدبية –

يبدأ الكاتب مشهده الافتتاحي بصورة شروق الشمس ولكنه يبدأ الحوار على لسان شخصيته الرئيسية (الشيخ) بأن ينزلق إلى نفي بزوغ نور الصبح : " .. يا ولد .. فالح .. يا ولد .. يا ولد (يدخل الشيخ إلى المسرح) .. لا إله إلاّ الله وحده لا شريك له .. اللهم صلي وسلم على سيدنا محمد وعلى آله وصحبه وسلم .. أصبحنا وأصبح الملك لله .. اللهم أصبحنا على خير ، اللهم ألهمني رشدي وقني شر نفسي .. (يتابع الشيخ طريقه صوب السراج ويرفع شعلته ، فيصبح المسرح مضيئاً أكثر ويظهر الديكور والأشياء الموجودة ويتلمس الحائط بيمناه ويتلمس طريقه ..)

وإذا حللت هذه الفقرة تجد أن الشخصية تثبت شيئاً ولكن فعلها ينفي هذا المعنى . فالصباح قد أصبح والأدعى إطفاء المسرجة لا رفع شعلتها – ما دمنا في إطار حدث طبيعي – لأن إثبات شئ بالحوار المسرحي ونفيه بالحركة يدخل في

[1] شكسبير ، الملك لير ، د. فاطمة موسى ، سلسلة مسرحيات عالمية القاهرة ، الدار القومية للطباعة والنشر .

إطار صياغة الحدث المسرحي العبثي . وذلك لتحقيق مفهوم عبثية الوجود البشري وعدم منطقية الوجود والموت [1] .

وهذا بعيد عن هدف الكاتب عبد الرحمن الشاعر في مسرحيته التي بين أيدينا . ففي هذا الميل الشديد نحو توخي الدقة في إثبات الاتجاه الطبيعي في المنظر قد أوقع الكاتب في التناقض الذي حرفه عن تجسيد الطبيعية التي وضعها نصب عينيه دائماً * - بوعي أو بدون وعي - فإذا كانت الشمس قد أشرقت فما الحاجة إلى السراج وإلى توهج ضوئه - يجوز ذلك في مسرحية رمزية أو مسرحية عبثية - ولكن في مسرحية تزخر بالتفاصيل والنمانم ليزدحم بها المنظر والديكور في محاولة لنقل جزء من الحياة اليومية بتفاصيلها الدقيقة فهذا غير منطقي بالمرة ، فالشيخ في استخدامه للعنف في إيقاظ ولديه يؤديا صلاة الفجر على الرغم منهما يؤكد شروق الشمس أو قرب شروقها :

" قم تعوّذ من الشيطان قم صل لتلحق الفجر وشف شغلك . مبارك قم يا ولدي هداك الله
الشمس أشرقت "

وهذا مانع لإقدامه على رفع درجة ضوء السراج لا العكس .

---

[1] للمزيد ، راجع : د. نعيم عطية ، مسرح العبث ، مفهومه ، جذوره ، إعلامه ، سلسلة مسرحيات عالمية (القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠م) ص ٤٠٣ وما بعدها .

* يقول د. نعيم عطية حول كتابة مسرحية تقليدية : كي تكتب مسرحية ذات مشكلة اجتماعية مدروسة أو كوميديا صاخبة ضاحكة قد تحتاج إلى قسط أضخم من المعلومات أو قدر أكبر من الفطنة وخفة الدم . لكن لكي تبتكر صورة شعرية نفاذة فإنك تحتاج إلى عمق غير عادي في الاحساس وتركيزه في العاطفة ودرجة أعلى بكثير من مجرد الحذق والإلمام بدخائل الصنعة . كي تبتكر صورة شعرية نفاذة أنت بحاجة إلى الإلهام . وهو شئ نادر وثمين " (م ، ن ، ص ٤١٤)

الملل بين التلكؤ الدرامي والزمن الميت :

إذا كان البناء الدرامي للمسرحية ينهض على تحقق الصراع ، أي تنامي الأفعال وردود الأفعال في حيز زماني ومكاني ، وكانت مظاهر الصراع منها الصاعد : الذي تتماسك أفعاله وردود أفعاله وتتراكم تراكماً تفاعلياً تصاعدياً منطقياً . تتناسب فيه العلاقات مع الأفعال ، والأفكار مع القيم والدوافع . ومنها الساكن : الذي تتخلف فيه ردود الأفعال في الحدث الواحد عن الأفعال تخلفاً ظاهرياً في حين أنها متساوية معه وفورية - في الباطن - ومنها الصراع الواثب : الذي تتناثر فيه ردود الأفعال والأفعال ويبدو الفعل - على المستوى الظاهر - أكثر من رد فعل جزئي بحيث تتساوى أجزاء رد الفعل على كل فعل مع ذلك الفعل الأمر الذي يترتب عليه تراخي حبكة الحدث واستيلاء الاستطرادات القولية والثرثرات السردية على الحدث. الأمر الذي قد يشتت ذهن المتفرج ولا يمكنه من التركيز . ومنها الصراع المرهص : الذي يتأخر فيه ظهور الأفعال وردودها .. ويبدو الفعل - فيه - وكأنه على وشك الوقوع .. فالصراع موجود بالإيحاء أكثر مما هو موجود في الظاهر الملموس - غالباً [1]- فإن الصراع الدرامي على النحو الذي أوضحته يعد صراعاً راكداً ، إن جاز استعمال هذا المصطلح أو نحته ، فالحدث يسعى نحو تحقيق تعارض إرادة شخصية (الشيخ) مع كل من ولديه : (فالح ومبارك) هو يريد إيقاظهما لصلاة الفجر وهما تغلبهما طبيعتهما المتراخية عن الاستيقاظ المبكر لتلبية واجب الصلاة في ميقاتها وواجب العمل وكلاهما فريضة وهذا تعارض بسيط ليس مؤهلاً لصنع موقف درامي يتصدر النص المسرحي . فالتقديمة الدرامية لها أصول فنية في الكتابة المسرحية . أهمها التكثيف الذي يحقق حسن الاستهلال وينوب عن الحدث في عرض مغزاه في بلاغة [2] .. ولكن مع ذلك فإن الكاتب يستهلك سبع صفحات كاملة

---

[1] للمزيد راجع : لاجوس أجري ، فن كتابة المسرحية ، ترجمة : دريني خشبلة (القاهرة ، دار النهضة العربية د / ت) ف . الصراع

[2] يمكن الرجوع لكتابي معمار النص ومعمار العرض المسرحي ، ص ١٥١ وما بعده وكذلك " مسرح نجيب سرور بين المقدمة الطللية والتقديمة الدرامية " ضمن كتاب (المسرح والتراث العربي) م . س ، ص ١٨٠ وما بعدها .

من مشهده الافتتاحي بلا مراعاة لفن التكثيف والتقطير والانتخاب . إن الكاتب يستهلك ما يعرف بـ (الزمن الميت) [1] في الدراما ، حيث ينتقي الكاتب الدرامي من بين الأحداث أكثرها توهجاً وفاعلية في إشعال جذوة الصراع فحسب ويلقي ببقية تفاصيل الحدث إلى العدم . فالمخرج التليفزيوني حين ينقل لنا زيارة خادم الحرمين الشريفين – مثلاً – للحرم المكي أو للحرم النبوي الشريف يكتفي بعرض بعض اللقطات في أثناء الدخول وفي أثناء أداء المناسك ثم في الخروج من المقدسات . وجملة الزمن المستغرق في عرض تلك اللقطات لا يتعدى دقيقة . فالدقيقة أو الدقيقتان كافيتان لإبلاغ المعلومة من حيث طبيعتها وشاهدها وهدفها ومغزاها . وتمثل اللقطة أو اللقطتان المختارتان مظهر المعلومة أو الخبر وشكله الذي يجب أن يكون منتخباً ومكثفاً وبليغاً بلاغة الزيارة نفسها . فإذا كان هذا يعد ركناً من أركان فن الإخراج التليفزيوني الإعلامي فما بالك بفن التعبير المسرحي الذي يركز على الإيحاء والوجدان وليس مجرد الاتصال الإعلامي لحمل رسالة تضمنها خبر أو معلومة !!

أما كاتبنا عبد الرحمن الشاعر في المشهد الافتتاحي لمسرحيته فإنه إذ يحيي " الزمن الميت " على خشبة المسرح فإنه يقتل الصراع الدرامي في مشهده الافتتاحي – أي في مهده – . وتلك ليست طريقة الكتابة الدرامية . فهذه التفاصيل في محاولات (الشيخ) المتكررة لإيقاظ ولديه وتصوير تناومهما ثم إعادة التصوير لا تصلح للمسرح في أي اتجاه من اتجاهاته . قد يصلح الوصف والسرد للقصة فعمودها الوصف ولكن المسرح وعموده الصراع المتنامي على نحو ما شرحنا من التصاعد والتقطير اللغوي والحركي والتكثيف الإيحائي في إيصال معلومة وتتويج الفعل الحامل للفكرة الحبلى بالقيمة . وما لم تكن هناك حتمية درامية تفرضها طبيعة الشخصية الدرامية نفسها ، تبعاً لمنطقها البيني والإتصالي والفكري وتبعاً

---

[1] كمزيد يراجع : أبو الحسن سلام " المسرح بين الفاعل التاريخي والفاعل الاجتماعي ، مجلة (القاهرة) ع ١١٤ (الهيئة المصرية العامة للكتاب ، مارس ١٩٩٠ . وكتابه : معمار النص ومعمار العرض المسرحي ط٣ الاسكندرية ، مركز الاسكندرية للكتاب ١٩٩٩م .

لدوافعها الذاتية فإن ما يكتب في النص المسرحي من فعل ومن قول أو عاطفة يكون من وضع الكاتب وليس من وضع الشخصية الدرامية نفسها . وتلك هي سمات الكاتب المسرحي فهو يعايش الشخصيات في أحداثِها وعلاقاتها . فالشخصية في المسرح تكتب نفسها لتعبر عن نفسها متفاعلة مع محيطها . والكاتب المسرحي الحقيقي يكتب ما تمليه عليه الشخصيات في حالة اندماجه مع شخصيات عمله الدرامي ، فهو بالنسبة لها يشكل النبع الذي يمدها - فحسب من نبع خبرته - بما تحتاجه من فكر ومنطق وسلوك قولي وفعلي وشعور ودوافع وعلاقات ، دون أن يفرض عليها شيئاً من ذلك كله ، بل يتركها تنهل من نبع خبرته وتجربته الفكرية الوجدانية والسلوكية ما يناسبها وما يلزمها لتتجسد ذاتاً مستقلة عنه منفردة في شخصيتها وحياتها في إطار الحتمية الدرامية للحدث الذي وجدت نفسها فيه أو أوجدها هو فيه حين يجبرها الكاتب على الوجود ويتركها تتشكل وتتواجد وتمارس حياتها في ظل المحيط والتفاعل الذاتي لها مع ذلك المحيط .

ولكن الكاتب في مسرحية (آخر المشوار) يجعل شخصياته تدور حول الفكرة مع أنها وصلتنا منذ البداية . من هنا قلت إن الصراع في مسرحيته تلك (صراع راكد) وذلك يؤدي إلى الملل الذي يؤدي إلى انتفاء الإمتاع وهو الهدف المسرحي الأول المؤدي إلى الإقناع .

المشهد الافتتاحي بين الأداة المسرحية وغير المسرحية :

إن المشهد الافتتاحي في العمل المسرحي يعد نواة العمل نفسه فهو يحمل كل خصائص الحدث المسرحي الرئيسي .. فكما تكون (نواة التمر) حاملة خصائص النخلة في نوعها وما أن تراها حتى تعرف أنها السبب الأول والأساس في حياة نخلة لم توجد بعد ، وما أن تطمرها في التربة وترويها فتنبت ترى منها هيئة النخلة وخصائصها الظاهرية وما يلي ذلك فهكذا تكون (التقديمة الدرامية) أو المشهد الافتتاحي أو الاستهلال في المسرحية .. فهو ليس تلخيصاً ولكنه تكثيف بليغ ، نواة

للمسرحية تتمثل فيها الفكرة والمغزى وتعارض إرادات شخوصها ودوافعهم وتطل منها ملامح موحية من صراعها وجوهر ذوات أطراف الصراع .

والمشهد الافتتاحي بهذا الفهم يطل برأسه بشكل عابر في مسرحية (آخر المشوار)

" نفتح الستار - الموسيقى التصويرية لحن معين - على شاشة سينما فيلم يصور لنا شروق شمس الفجر..

صوت ديك : فلاح يعمل في حقل يحرث ويسقي . الموسيقى مستمرة .. وهذا الفلاح بعد أن يكمل عمله يفك رباط شماغه ويجذبه على صدره ويساوي بينهما على هامته. ويتحسس الشماغ بالطاقية على رأسه حتى منتصفه . ثم يفك تشميرة ساعديه إشارة إلى الاستعداد للذهاب ، ويأخذ محشه ومسحاة ويحمل على رأسه صرة علف ويذهب .. وتبقى الستارة مفتوحة بعد انتهاء الفيلم ويلاحظ أن إضاءة الفيلم وإضاءة المسرح والديكور والموسيقى تقاسيم ناي من نفس الغمة التي بدأت في الموسيقى التصويرية [1]

فالمؤلف يريد أن يرينا نموذجاً للإنسان العامل النشط الذي يقدس عمله برعاية حقله وإتقان زراعته . وتلك تشكل الطرف الأول لفكرة الواجب والتزامات صاحبه وذلك لا يصنع الدراما وإنما الدراما تحققها فكرة تلازمها فكرة تعارضها . ولذلك - وبغض النظر عن تفاصيل المنظر وملحقاته التفصيلية السابق الإشارة إليها - فإن ظهور (الشيخ) يكافح نوم ولديه (مبارك وفالح) وكسلهما ما يشكل الوجه الآخر للصراع ، حيث فكرة النشاط الكبير بأداء الواجب يقابلها الكسل والتراخي . وتلك فكرة نقيضة لفكرة النشاط وإن لم يظهر التلاحم بين ممثلي الفكرتين أو مجسديهما ظهوراً وكثفاً ودرامياً بشكل بليغ .

غير أنني آخذ على المؤلف استسلامه أو انجذابه لعناصر فنون السينما والتليفزيون فهذه تفقد المسرح سحره ، وهي لا ترقى - هنا - إلى تجويد المسرح

---

[1] م ، ن ، ص ١٢

، بل هي هنا عبء عليه ، وقد كان الأنسب له استخدام مشاهد " السلويت " .. (ظل خيال الممثل) فهي مسرحية خالصة ، وهي تراثية وتناسب الحدث وتوصل الشكل المسرحي العربي وفيها سحر المسرح . وما لم تكن هناك حتمية درامية للاستعانة بعناصر فن آخر غير مسرحي ، فما ضرورة اقتحام عناصر سينمائية ؟ فتنفيذ شروق الشمس لو تحقق ببؤرة (بروجكتور) بطئ الحركة أكثر سحراً للمسرح من تصوير الشمس سينمائياً في حالة شروقها ، إلاّ إذا كان الهدف هو إدخال المنظر السينمائي في العرض المسرحي لعدم وجود السينما في المملكة .

الفصل السابـع

معطيات المسرح السعودي في مجال العرض

المسرحي بـين الإطار التراثي و الإطار الحداثي

عرض رأس المملوك جابر في المملكة :

ما دار بخلد (المملوك جابر) [1] وهو يكشف عن ذكاء خارق ومكر كبير وحيلة واسعة يتمتع بها تعويضاً عن وضعه الاجتماعي والطبقي - فهو من مماليك وزير الخليفة شعبان في بغداد في زمن الهجمة التارية على العالم الإسلامي واقترابهم من بغداد - فحين أراد وزير الخليفة أن يبعث برسالة إلى خارجها ليخبر ، بنبأ حصار جيوش التتار لبغداد .. وقع في حيرة ، إذ كيف يتمكن أحد الفرسان الشجعان من التخفي وحمل رسالته إلى خارج بغداد ؟ وما دار بخلده أن التتار سوف يمزقونه إرباً ويغتصبون الرسالة ويفهمون محتواها . وهنا تفجر ذكاء (المملوك جابر) واقترح على مولاه أن تحلق رأسه بالموسى وتنقش على فروتها الرسالة ، وحين ينبت الشعر من جديد سيغطي الكتابة التي على رأسه ، وبذلك ينقل الرسالة دون مخاطرة . ولكن العبد المملوك جابر اشترط على مولاه الوزير أن يزوجه بخادمة له قد وقع في حبها ثم يعتقه فيصبح حراً وسيداً بعد إتمام مهمته . ويوافق مولاه على ذلك .

ما دار بخلده أن (آخر خدمة الغز علقة) كما يقول المثل الشعبي المصري .

وينطلق جابر على فرسه دون أن يلحظ التتار شيئاً مريباً وحين يصل إلى من أرسل إليه يشرح له الحيلة وحين تحلق رأسه وتقرأ الرسالة المنقوشة ويعلم فحواها ، أمر السياف أن يقطع رأس المملوك جابر وحين يستفسر عن سبب ذلك يعلم أن مولاه قد طلب في نهاية رسالته التي نقشت على فروة رأس المملوك جابر بأن تقطع رأس المملوك جابر نفسه فور قراءة ما كتب عليها . وهكذا تكون مكافأته على ذكائه الذي فاق ذكاء سيده الوزير المتآمر على الخليفة . ويكون هذا هو الدرس الذي أراد الكاتب المسرحي العربي السوري (سعد الله ونوس) أن يعلمه للمتطلعين والأذكياء العاملين باستماته في خدمة طبقة اجتماعية غير طبقتهم الدنيا وخدمة الأعداء .

---

[1] سعد الله ونوس ، مغامرة رأس المملوك جابر ، ط ٢ ، بيروت ، دار الآداب ١٩٧٧م .

والمسرحية من حيث انتماؤها لاتجاه فني فإنها تنتمي إلى المستوى الأول من مستويات المسرح الملحمي وهو المستوى الذي يعرف بالمسرح التعليمي [1]. وهذه المسرحية تعد من عيون المسرح الطليعي العربي.

* البناء الدرامي للنص ورؤية الإخراج :

من المعلوم أن الإخراج حينما يتجه إلى تفسير النص الذي نهض لتجسيده فإنه يستند إلى ما يعرف بالرؤية أو الأساس النظري للمقابل أو المعادل التجسيدي أو التشخيصي للنص أو المعادل التجسيدي التشخيصي - في آن واحد للنص موضع الإخراج - وهذا معناه الاجتهاد في إبداع حياة للنص على نحو أكثر احتفاء بعناصر العرض لخدمة الفكرة الأساسية المطروحة في النص بأساليب مسرحية لم تكن في متن النص، وعلى سبيل المثال إذا كانت (رأس المملوك جابر) هي محور الحدث فإن التركيز عليها وإبرازها أكثر من بقية جسم جابر نفسه عن طريق بؤرة الضوء المتحركة والمركزة على رأسه فحسب - وفق حركته يكوّن أسلوباً يهدف إلى لفت النظر إلى أن أهم ما في الشخصية هي رأسه وتفكيره وذلك ليس في النص بالطبع ولكنه دور المخرج المفسر إذا ما تأسست رؤية المخرج على استخدام السينما مثلاً لنقل جزء من مغامرة جابر على فرسه فإن ذلك يدخل في إطار التفسير الذي يهدف إلى توكيد جزء من الحدث. ومسرحية سعد الله ونوس (مغامرة رأس المملوك جابر) تتخذ من حيث بناؤها : شكل السامر الشعبي حيث تبدأ براو يغني حدوتة المملوك جابر على رواد مقهى شعبي. ومن هذا الاستهلال الذي يضفي على الحدوتة شكلها الشعبي تتجسد صورة العرض في إطاره الشكلي أو هكذا يجب أن يكون تجسيد هذا النص الملحمي الذي ينتفع بلعبة المسرح داخل المسرح في تأثر واضح بمسرح لويجي بيرانديللو [2] التي ارتبطت بمسرحه ذلك لأن الاتجاه الفني للنص المسرحي ملزم للمخرج. تماماً مثلما يرتبط المهندس المعماري في تصميمه

---

[1] انظر : برتولد بريشت، " المسرح للمتعة أم للدراسة " (الرؤيا الإبداعية) سلسلة الألف كتاب (٨٥٥) مقالات جمعها هاسكل، وسالنجر، ترجمة أسعد حليم، القاهرة، دار نهضة مصر ١٩٦٦م. ص ٢٠٧.

[2] يمكن الرجوع إلى حسن محمود في مقدمة ترجمته لمسرحية بيرانديللو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) في سلسلة روائع المسرح العالمي (١٤) القاهرة، مكتبة الخانجي د/ت.

لأحد المباني بطبيعة الأرض من حيث مساحتها ومن حيث ما يجاورها من حيازات ومن حيث الشمس في إشراقها وسطوعها وغيابها ومن حيث الهواء واتجاهات الرياح ومن حيث التربة ومدى تحملها ومن حيث الغرض من إنشاء المبنى نفسه ، ومثلما يتقيد الحائك بقطعة القماش التي بين يديه . فالمخرج مقيد (بقماشة النص) الذي بين يديه (فالدمور أو الخام أو الزفير وهي أنواع من القماش) لا تصلح لأن تصبح (حلة أو ربية)

* معمار العرض المسرحي في رأس المملوك جابر :

تبعاً للتمهيد السابق فقد جلست في قاعة المسرح بجامعة الملك سعود متهيئاً لمشاهدة عرض سامري .. يتحلق فيه الجمهور حول حلقة التمثيل أو على الأقل يظهر فيه المخرج من حيث تصميم المنظر على الخشبة الإيطالية التصميم (مسرح العلبة) الذي تشكله قاعة مسرح جامعة الملك سعود ميله أو استعداده لنقل اتجاه النص أو مجرد الإيحاء به خاصة وأن مؤلفه قد صممه في قالب السامر الشعبي. وليس لي في موقف النقد أن أتدخل في رؤية المخرج أو أن أقترح عليه شيئاً ، فذلك خارج عن نطاق النقد ، حيث يتقيد الناقد بما هو موجود أمامه فالناقد واجد واصف ثم محلل ومقدر . على ذلك فوجب الوقوف عند الذي وجدناه فيما قدمه المخرج " محمد رشدي سلاّم " في عرضه لرأس المملوك جابر .

* الستار الضوئي ووظيفته الدرامية :

تعلمنا منذ الدرس الأول للإخراج المسرحي أن كل ما على خشبة المسرح لابد وأن تكون له وظيفة درامية واستناداً إلى تلك المسلمة فقد فسرت وظيفة (ثماني كشافات) "البروجكتور الضوني " بضونها الأبيض الصريح الموجهة إلى عيون الجمهور الغفير في قاعة المسرح الكبير) تفسيراً مسرحياً ، فتصورت أن المخرج يستخدم أسلوب المسرح الملحمي حيث لا يترك المتفرج مسترخياً وممهداً لفرجة مستهلكة أو نائمة وإنما يريده منتبهاً ، تشده الأضواء المسلطة قسراً على عينيه فينزع إلى الدهشة ومن ثم التفكير في جدوى إقلاقه وقلقة في جلسته التي افترض سلفاً أنها سوف تكون مريحة وممتعة . ولكن ذلك لم يكن ضمن خطة المخرج .

* التمثيل بين التجسيد والحركة والتحريك:

ما دار بخلد (المملوك جابر) أن ذكاءه سيحتقر وأنه وهو صاحب الحيلة والمكر والطموح سيظهر على هيئة بهلوان أو مهرج على خشبة المسرح الكبير بجامعة الملك سعود في ليلة ١٨ من ذي القعدة سنة ١٤١٣ هـ . وأنه سيصبح أضحوكة ما يقرب من ١٥٠٠ متفرج غصت بهم قاعة المسرح بطابقيها . لقد ظهر جابر على الرغم منه يقفز هنا وهناك بلا ضابط ولا رابط ولا دافع كاسم مرفوع بلا رافع ثم هو فجأة منصوب بلا ناصب ثم مجرور بلا خافض وهو القوي الراسخ بعقله المتزن بحيلته .

وما دار بخلد أي وزير في أي زمان في الماضي أو في المستقبل أنه سيظهر على شاكلة وزير المخرج " محمد رشدي سلاّم " في ليلة ١٨ ذي القعدة سنة ١٤١٣ شكلاً من أشكال المسخ المستخف لدمه وهو الثقيل المستملح لحركاته - ولا أقول وسكناته - لأنه بدون سكنات - فما كل هذا التهريج وما كل هذا التنطيط . وما هذا التحريك المسرحي ولا أقول الحركة ، لماذا يقف ويروح ويجئ تاركاً كرسي الوزير قابعاً في أعلى منتصف خشبة المسرح وهو موضع حساس في جغرافية خشبة المسرح يدّخر مركزاً تنطلق منه الشخصيات المحورية في تقسيمات الإخراج المسرحي التقليدي . وما هو منطق تحريك الممثلين ولماذا غابت الحركة وحل التحريك مكانها فبدت حركة الممثلين مبرمجة بفعل المخرج ؟ وبدى كل ممثل يعلن من خلالها أن المخرج أمرني بأن أقفز هكذا بديلاً عن المشي واقعد هكذا بديلاً عن الوقوف وأن أثبت هكذا بديلاً عن السكون " والفرق بعيد بين الحركة والسكون والثبات والتحريك ، فالحركة تنبع من الحوار ، من الدافع الذاتي لإرادة الشخصية وليس بالدفع الخارجي من (شكلانية التصور الإخراجي اللحظي) والسكون إرهاص بالحركة ، حالة ما قبل الحركة ، بينما الثبات هو الجمود والتفاعل مع قانون الجاذبية الأرضية فلا مقاومة هنالك لعنصر الجذب وقوانينه.

ولا شئ يبدو ثابتاً غير منظر الخلفية وهو شريحة سينمائية أمام عدسة بروجكتور تعكس السحاب في خلفية المنظر دون أن يكون لها محل من الإعراب وقسم من الكورس فصله المخرج عسفاً عن تجمع السامر في مقهى " مؤنس " الشعبي المحرك

لإطار الحدث برواية حدوتة (المملوك جابر مع وزير الخليفة شعبان المقتدر بالله " خليفة بغداد في أيام هجمة التتار) فإذا كان كل ما على المسرح يجب أن يكون في مكانه من المنظر وفق حتمية درامية أو وظيفة درامية فإن منظر السحاب الذي قرره المخرج لم تكن له وظيفة إلاّ إذا كان يوحيَ طوال الوقت بأن الأحداث تدور في جو من الصفاء وهذا غير صحيح ، وكذلك هذه المنصة الدائرية الضخمة - باهظة التكاليف ، مهدرة الجهد والتأثير الدرامي - فهي لا تعترف بقانون المسرح وهو قانون الدراما أي الصراع أي الفعل ورد الفعل البشريين المتناميين في حيز زماني ومكاني . فهي تزحم المكان وكان يمكن وضع قرص لا يتجاوز قطره المترين ولا يرتفع أكثر من خمسة عشر سنتيمتراً ليبرز كرسي الوزير وحركته أو كرسي الخليفة وحركته . أما هذه الجثة الخشبية أو " المقبرة الخشبية الدائرية " ذات الدرج فقد ابتلعت حلقة التمثيل التي تأسس عليها نص سعد الله ونوس (مغامرة رأس المملوك جابر) وهي مقبرة لفكرة سعد الله ونوس [1] وحلم يوسف إدريس [2] وتأمل توفيق الحكيم [3] ونظرية المسرحيين الاحتفاليين المغاربة [4] والأردنيين [5] والمصريين [6] الذين عدّوا مسرحية (مغامرة رأس المملوك جابر) نصاً احتفالياً يمثل الاتجاه نحو شكل عربي للمسرح .

ومن المؤسف أن يتقافز كل ممثل في العرض ويتصارخ على هذا النص الذي جهز وأعد ليكون ضريحاً لنص من عيون النصوص المسرحية العربية الطليعية ربما لم يكن هناك وقت أمام المخرج ليرتكز على أسس منهج واحد في إخراج نص (رأس المملوك جابر) فما منعه عن تقدير ذلك والعدول عنه إلى نص آخر يلائم الوقت والطلاب بإمكاناتهم التي احتجبت ولم يظهر منها شئ يستدعي النظر .

---

[1] راجع : سعد الله ونوس ، بيانات لمسرح عربي جديد (بيروت ، دار الفكر الجديد ١٩٨٨م)

[2] يوسف إدريس ، نحو مسرح عربي

[3] توفيق الحكيم ، قالبنا المسرحي ، القاهرة ، مكتبة درب الجماميز ١٩٦٧ .

[4] عبد الكريم برشيد ، م . س

[5] البيان التأسيسي لجماعة مسرح الفوانيس ، الأردن ، عمّان .

[6] صالح سعد ، جماعة السرادق وما نشرته ، مجلة المسرح المصرية في إصدارها الثالث .

أما خلط المنهج التغريبي الملحمي - بترك وسائل الإضاءة عارية مكشوفة للعيان بدون سواتر جانبية وترك الشواية والهرس والجوانب في حالة سفور واستخدام كشافات الصالة (بروجكتور الوش في الجانبين) بضوء ساطع في وجه الجمهور مباشرة لإرغامهم على القلق وعدم الاسترخاء - بالمنهج الإيهامي الدرامي باستخدام الألوان في الإضاءة والاستعاضة عن تغيير المناظر بوضع لافتات تعلن عن المكان أو المنظر (مخبز فلان - قصر الوزير - السجن - المقهى .. إلخ) فهذا الخلط بين مناهج التغريب ومناهج الإيهام يدل على أن المخرج لم يكن لديه وقت ليضع أساساً نظرياً أو رؤية للعرض وعرض كبير لنص كبير كهذا لا يترك للصدفة ولممثلين ليست لديهم خبرة على الرغم من أن بعضهم يدرس في شعبة المسرح بقسم الإعلام إلاّ أنهم لم يتمكنوا من ربط الدراسة النظرية والعملية بالميدان المسرحي العملي لقلة عدد الساعات المخصصة للدرس من ناحية وانعدام التدريب المسرحي العملي وتحوله إلى مجرد كتاب في أسس الإخراج المسرحي يكون على الطالب قراءته وتلخيصه دون أن يوجه إلى التوجيه المسرحي المدرسي ليقضي فترة تدريبيه على الإخراج والإشراف الفني أو المساعدة في إخراج مسرحيته في المسرح المدرسي طوال الفصل الدراسي ، إلى جانب تسرع طلاب المسرح وعجلتهم في الظهور والشهرة باتخاذ أيسر الطرق وهي تقليد نجوم المسرح الكوميدي التجاري الهابط في مصر (بالفرسكة) و (التضجين) والقفز في الهواء والافتعال في الصوت والحركة . ولو كان لدى المخرج وقت وحزم لما استطاع ممثل هاو يبدأ أولى خطواته أن يخرج عن نطاق ما رسم له ، لأن التمثيل مقيد بقواعد تنبع من منهج ينبع من مدرسة لها نظرية بل إن الفن عموماً مقيد بقواعد وقوانين تتسع وتضيق وفق أسلوب كل مدرسة . أما أن يتحول التمثيل عند هواته إلى مجرد صراخ مزعج وغير مبرر ويتحول إلى فحيح أو سرسعة فجائية دون توقف عند نقلات معنوية أو نقلات شعورية فذلك ليس من الأداء التعبيري وليس من فن التمثيل في شئ - فالممثل يعرف فن الإلقاء وكان أغلب من مثّل مفتقداً لفهم شئ عن علم الإلقاء أو فنه والممثل يعرف فن الإشارة والإيماءة وكان أغلب من مثّل

وراء رأس المملوك جابر غير مدرك لحركة الأيدي وللفتات واللمحات فحركة الإشارة واحدة سواء غضب الممثل أو فرح، قلق أو استرخى وقف أم جلس .

الإيقاع وجماليات التكوين المسرحي :

التكوين عنصر من أهم عناصر الإخراج . ويشكل هو والإيقاع الركيزتين الرئيسيتين المسهمتين في صنع التأثير الدرامي وتوكيد حالة الحضور التي هي العمود الفقري لفن المسرح حيث يكون حضور إرسال واستقبال في حالة المسرح الدرامي (النهج الأرسطي) أو حضور إرسال وتفاعل أو مشاركة مدركة في حالة المسرح الملحمي (النهج التغريبي البريشتي) .

والتكوين * :

تشكيل جمالي ينزع إلى السكون ويوحي بالدلالة ذات التأثير الدرامي وهو أشبه بالجملة الاستدراكية في مجال اللغة المقروءة ، ولكنه هنا استدراك تشكيلي يتجسد بالممثلين أو بالراقصين أو بالمغنيين وقد يتجسد بالتشكيل الضوئي أو بالتشكيل اللوني "والسيمترية " . وهو يدخل في نطاق ما اصطلح على تسميته " بالسينوجرافيا " . ويدخل من حيث تصنيفه النقدي الفني في دائرة الاتجاه الشكلاني الذي ظهر أو تبلور نقدياً في الاتحاد السوفيتي وقت نظامها الشمولي لإعطاء الدلالة بأسلوب غير لغوي نتيجة لسياسة عدم إثارة موضوعات أو أفكار مغايرة للفكر الشمولي السائد - آنذاك - وهو ما أدى بعد ذلك إلى بروز فن الباليه في الاتحاد السوفيتي على الأمم الأخرى وازدهار حركة التأليف السيمفوني الأمر الذي

---

* إذ ينقسم التكوين إلى أربعة أقسام هي : تكوين مفتوح - تكوين مغلق - تكوين إشعاعي - تكوين هرمي : تستند إلى أربعة عناصر هي : التوازن - الثقل - الإطار - الفراغ . فقد كان مناسباً لهذا العرض في مسرح العلبة الجامعي استخدام التكوينات المفتوحة حيث تمتد خارج إطار الصورة في اتجاه الجماهير والتكوين الإشعاعي حيث الراوي وجمهور القهوة يشكلان مركز تكوين إشعاعي تخرج منه حركة الممثلين على هيئة خطوط مائلة مثل أشعة الشمس بدلاً من التكوين المغلق الذي حصر الصورة المسرحية داخل إطار خشبة المسرح وهو التكوين الذي استخدمه المخرج فأفقد العرض شكله السامري .

(راجع : أبو الحسن سلاّم ، الإيقاع في المسرح المصري ، جدة ، مكتبة الفردوس ١٩٩٤م)

جعل لديهم أكثر من سبع مؤلفين سيمفونيين عظماء في تاريخ التأليف الموسيقي العالمي منهم " شاستاكوفتش وموسورسكي وكرساكوف وبروكفيف إلى جانب سترافنسكي وصاحب بحيرة البجع والجمال النائم وكسارة البندق " تشايكوفسكي " العظيم وخاتشا دوريان.

لقد لجأ " محمد رشدي سلاّم " مخرج رأس المملوك جابر إلى التكوينات في إخراجه كأن يجعل الوزير يجلس على كرسيه ويجعل جابر يقف على الحافة الخلفية للكرسي مما يوحي بأن جابر يصعد على كتف الوزير الذي يطبق المثل القائل : (صاحب الحاجة أرعن) أو أن يجعل جابر وشخصاً آخر في موقف ما يركع كلاهما في مواجهة الآخر ويسند كلاهما رسغيه على مكعب أو ما شابه ذلك . غير أنه لم يوفق كثيراً في توظيف التكوينات بحيث تصبح مقبولة ولا تكون عبئاً على الحركة. التكوين قد يستخدم في نهاية مشهد بحيث يتحول الموقف من الحركة إلى السكون أو في بداية مشهد بحيث يتحول الموقف من السكون إلى الحركة كما لو كانت الحياة تتجمد في صورة عند هذا الموقف أو تتحرك الصورة فتخرج من الموات إلى الحياة بحيث تلخص المغزى وتكثف دلالته . ولكن الوقت فيما يبدو قد تغلب على المخرج فلم تظهر البراعة السابقة حين أخرج النص نفسه منذ سنوات للجامعة على يد مخرج سابق أيضاً وهو ما يشيد به بعض المهتمين الذين أتيحت لهم مشاهدة العرضين لنفس النص بإخراجين مختلفين . حيث اتسم العرض الغابر بالحيوية والحضور وتفاعل الجمهور بسبب بث المخرج لبعض الممثلين في الصالة مما حول المسرح كله إلى السامر الشعبي أو ما يشبهه وحيث استخدم مقصلة وأوهم بفصل رأس جابر .

وأهمس أخيراً في أذن المخرج الكبير رشدي سلام حول المعركة النقدية التي دارت في مصر على صفحات " مجلة الكاتب " بين الناقد محمود أمين العالم والمخرج سعد أردش حول أسلوب عرض مسرحية (دائرة الطباشير القوقازية) ووسائل التغريب التي لجأ إليها المخرج تبعاً لشروط المسرح الملحمي وافتقاد الناقد محمود أمين العالم (لرعشة الفن) في ذلك العرض وافتقاد الجمهور وكذلك بعض

كبار النجوم المشاركين في العرض نفسه (لرعشة الفن) . وأقول للفنـان رشـدي سـلام إن أسلوب التغريب لم يستقبل في مصر استقبالاً حسناً في الستينيات فما بالك بـه عنـد جمهور السعودية ناهيك عن خلط المناهج . وأود أن تهتم بالممثل فهو القيثارة التي يعزف عليها أو ينبغي أن يعزف عليها المخرج في المسرح الجامعي لأن إبراز موهبته وصقلها وتوظيف طاقاته ومواهبه وفائض قدراته وطاقاته هو المرتكز الذي يجب التعويل عليه وينتقي النص الذي يناسب قدرات الطلاب وطاقاتهم لا الذي يناسب طاقاتك الكبيرة المشهود بها وصدق من قائل (سيروا على سير أضعفكم) .

معطيات المسرح السعودي في مجال العرض المسرحي

عرض مسرحية "للسعوديين .. فقط" :

ظننت وإن بعض الظن إثم . أن مشاهدة مسرحية سعودية هو نوع من المجاملة لعدد من طلابي بقسم الإعلام بكلية الآداب - جامعة الملك سعود . حيث دعيت إلى مشاهدة مسرحية تقدمها فرقة سعودية خاصة بممثلين محترفين على مسرح قصر الثقافة بحي السفارات في الرياض . كما ظننت أن عرضاً مسرحياً سعودياً سيكون للسعوديين فقط . و يا لخطأ ما ظننت ، ولبيان مدى الخطأ في النظرة المسبقة لابد من الوقوف عند النص من حيث المبنى ومن حيث المعنى . والوقوف عند العرض من حيث معماره . والوقوف عند الجمهور السعودي نفسه .

لقد تحول الظن عندي إلى دهشة . والظن رغبة دفينة في فض الجهل بالشئ .

والدهشة هي اكتشاف حقيقة المغايرة لظنك في شئ بعد معاينته . من هنا يكون الاكتشاف وسيلة أولية للتغيير وهاأنذا أمكن المسرح السعودي نفسه من أن يدحض رأيي المسبق فيه . بإتاحة الفرصة للمؤلف المسرحي السعودي (ماضي الماضي) من أن يتكلم عن نفسه على لسان نصه المسرحي . وإتاحة الفرصة للممثل السعودي .. لرد ظني فيه إلى نحره .

أولاً : حول نص مسرحية للسعوديين .. فقط:

أولاً : فكرة النص :

يتناول النص فكرة (سعودة الوظائف) في المملكة بين التأييد والرفض . ويستعرض من خلالها قيم المجتمع السعودي الأصيلة والقيم الدخيلة عليه ، نتيجة التفاعلات الاجتماعية المتباينة بين المواطن السعودي والمقيمين من الجنسيات المتعددة في المملكة . والفكرة - فيما أرى - ذات طبيعة درامية ، أي أنها تحتوي على فكرتين تناقض إحداهما الأخرى . مع ارتباط كل فكرة منهما بالأخرى - تناقض داخل وحدة .

ثانياً : الشخصيات :

من البداهة أن تتجسد فكرة تأييد (السعودة) عن طريق شخصية أو أكثر وفق موقف المؤلف من قضية السعودة - وإن تتجسد فكرة رفض - (السعودة) عن طريق شخصية أو أكثر - وفق موقف المؤلف من قضية السعودة - وان تتجسد القيمتان من خلال تلك الشخصيات تجسيداً درامياً صراعياً .

والأمر على هذا النحو يقتضي من المؤلف أن يرسم شخصيتين محوريتين . تدور إحداهما بالأحداث في اتجاه (السعودة) وتدور الأخرى في اتجاه استمرار الاستعانة بالخبرة غير السعودية بحجة انتفاء الخبرة . وهذا ما فعله المؤلف . فكانت شخصية الرأسمالي السعودي وكانت شخصية شقيقه البدوي نقيضة له .

وإذا كانت كل فكرة لا تقوم ، ولا تنهض بواحد فقط فلقد بات من الضرورة الدرامية أن يتمحور حول كل شخصية من الشخصيتين عدد من الشخصيات وهذا يقتضي من المؤلف رسم الشخصية . أي تصوير جوانبها الجسمية والنفسية والاجتماعية وتصوير دوافعها حالة كون الشخصية المسرحية شخصية نامية . أي من لحم ودم ومشاعر ودوافع وعلاقات . أما في حالة الشخصية النمطية - وهي الأقرب للمسرحية الكوميدية - والمسرحية الفكرية والذهنية والسياسية الأهداف - فإن المؤلف غير مطالب برسم تلك الأبعاد الجسمية والاجتماعية والنفسية بدوافعها وعلاقاتها رسماً دقيقاً يحدد الشخصية بما لا ينطبق إلاّ عليها . ولا يصدر إلاّ عنها . ذلك لأن الشخصية تكون مجرد فكرة أو صورة لقيمة من القيم الإنسانية أو نموذجاً لشريحة طبقية .. إلخ .

ولأن الكوميديا (الملهاة) ترتكز على صورة الشخص . صورة فعله . الإطار الخارجي للفعل الصادر عنه . وليس دوافعه الكامنة من وراء ذلك الفعل . لذلك فإن عدم تركيز المؤلف (ماضي الماضي) في رسم الشخصيات رسماً دقيقاً يكون مقبولاً في حالة الشخصيات الفرعية . التي هي تصوير للقيم الدخيلة على المجتمع السعودي . أما الشخصيتان المحوريتان (أبو حسين صاحب رأس المال وأخوه أبو نتفان " البدوي ") والأول : يواكب التطور الحضاري ظاهرياً ينتفع به دون أن

يشارك في صنعه لما فيه من نفع له على مستوى اتساع رقعة العلاقات الاجتماعية . التي هي عصب التجارة . وعلاقات السوق والاقتصاد . فالنفعية هي التي تربط (أبو حسين - التاجر) بمظاهر الحضارة والنفعية (البرجماتيك) هي التي تربط الآخرين (الأجانب و المقيمين بالمملكة من المتعاقدين مع مؤسسة أبي حسين) بتلك المؤسسة . فهو ينتفع بالخبرة الأجنبية حيث يوكل إلى الأجانب وخاصة الآسيويين من المسلمين وغير المسلمين مهمة قيادة سياراته الخاصة لنقل نسائه وبناته .

وهو يقبل نفاق - مدير مكتبه - بل يطلبه بين الحين والآخر ليشعر بأهميته وبتفوقه وبسيادته - أيضاً - وهو يدرب حاسة الشم عنده على التبلد حتى لا تنشط في التشبع برائحة الطباخ الباكستاني الكريهة . وهو يحث ذلك السكرتير أو المدير على الكذب ثم يتهمه بالكذب .ويحضه على التدليس ورسم الخطط التآمرية البسيطة للتخلص من طالبي الوظائف السعوديين هرباً من أجورهم المرتفعة مع قلة خبرتهم .

على أن كل هذه الأفعال غير معمقة الجذور في رسم شخصيته . وكذلك كانت الشخصية المحورية النقيضة (أبو نتفان) شقيق (أبي حسين) الذي حضر إلى المدينة من الريف السعودي حيث يعمل مزارعاً ليزور أخاه في قصره . لم ترسم جوانب شخصيته بعناية والابن (حسين) الذي يولع بالصيحات الشبابية الأمريكية وبأفلام الـ (ويسترن) بالمسدسات والعنف - وإطار التشخيص أو اللعب التشخيصي ولعب الصيد والقنص والرحلات) ولا يشغل باله شئ مما يديره أبوه . حتى حين يتوفر له متعلم سعودي آخر هو (نمر) الذي تخرج في الجامعة ودار يبحث عن وظيفة تناسب تخصصه ذاك في الزراعة . وراح بعد فرض نفسه فرضاً جبرياً على صاحب المؤسسات أن يأخذ بيد ابنه وينتشله من هوة الفراغ واللامسؤلية والضياع وراء تقاليد (كاو بوي) . الأمريكي عن طريق مجاراة الابن في عبثه ثم الخروج به من تلك الهوة تدريجياً . فإن التطور في شخصية الإبن يكون سطحياً وشكلياً بحضوره ندوة عقدت حول الزراعة واقتصادياتها . وترديد بعض مفاهيم عرفها عن

طريق (نمر) دون أن يفهمها بنفسه هذا عن حاضره ولا شئ عن ماضيه . فلا جذور اجتماعية أو نفسية للشخصية لذا فأفعاله بلا دوافع . وليس هناك من هو على هذه الشاكلة في حياتنا البشرية . فالكاتب حين لا يوجد للشخصية المسرحية جذوراً ولا يمد لها فروعاً فكيف نجني منها ثمرة درامية ؟ ؟ كيف تؤثر فينا . كيف تقنعنا بالقضية التي تتبناها . أو ينتدبها المؤلف ليكسب عن طريقها تأييدنا للفكرة التي يطرحها علينا؟

إن الشخصيات فيها تسطيح يمنعها عن التأثير فينا بشكل أكثر فاعلية . فإذا كان المؤلف مع " السعودة " (للسعوديين فقط) فإن وسائله المسرحية : الشخصيات ، وطرق تعبيرها (الفكرية والقيمية واللغوية والإشارية والحركية : الفعل) فيها قصور عن الوفاء بهذه المهمة . ذلك لأنها تفتقد إلى الدوافع النابعة من الشخصيات نفسها إنما هي تستمد دافعها من المؤلف نفسه . القضية التي تنهض لتجسيدها ليست قضيتها هي بل هي قضية المؤلف . باستثناء شخصية (أبي حسين صاحب العمل) فهو بالقطع مع الاستعانة بالخبرات الأجنبية وبالأحرى (بالخبراء والأجانب) - على حد تعبيره حيث يفرق بين الخبراء - وهم بغيته - وبين (ذوي الخبرة) ويضع السعوديين ممن يستعدون لعمليات الإحلال في مرتبة أقل من (ذوي الخبرة) ولذلك يرفض تشغيلهم . ولذلك فدوافعه مبررة .

ثالثاً : لغة النص :

اللغة سعودية دارجة ومصرية دارجة وسودانية دارجة بالإضافة إلى عجمة أجنبية من فلبينيين وهنود وباكستانيين وإنجليز . إلخ .. وفيها ركاكة تناسب الشخصيات غير العربية وتناسب الهدف حيث ينبغي تصوير المقيمين (بشئ من النقد وتصوير مدى الخلط والتشوش في المجتمع السعودي بفعل هؤلاء فالخلط في لغتها جاء في إطار حاكم يصنع انسجاماً وانسيابية . وما أيسر على الكاتب أن يجعل لغتها الفصحى العربية وينهض الممثلون باللغة العربية القديمة الصالحة والقابلة للتزاوج . والقيم العصرية الوافدة ، التي لا تتعارض تعارضاً جذرياً مع القيم العربية الإسلامية . وهو ما حاول المؤلف أن ينثره من خلال المواقف الدرامية ، حيث يعرض للسلوك

القديم والسلوك المعاصر الذي يبدو متعارضاً من حيث مظهره مثل (تعليم البنات) بوساطة رجل . أو أخذ رجل مقاييس امرأة ليحوك لها ثوباً مناسباً . وذلك عن طريق غير مباشر بوساطة دمية خشبية (مانيكان) كتلك التي يستخدمها الخياطون الافرنجيون .

غير أن ذلك في نظري حل غير عملي . وهو في نظر المخرج غير عملي أيضاً - لأن الدمية يصنعها رجل آخر هو النجار ورجل ثالث هو المنجد ولا يمكن أن تنضبط مقاييس المرأة المطلوب حياكة ثوب لها دون أن يأخذ النجار مقاييسها أولاً أو يأخذها الزوج . ويقدمها للنجار - وهي مسألة غير دقيقة أيضاً . والأصلح أن تقوم امرأة بذلك ، ولكن المؤلف يصور لنا هذه الإشكالية دون أن يفصل فيها وهي إشكالية (الحريم) .

ولقد فطن المخرج لتلك الإشكالية في نهاية الفصل الثاني حيث أسدل الستار على (أبي حسين - صاحب المال) وهو يجذب دمية المرأة - المانيكان - ليجلسها إلى جواره على الأريكة بعد أن أسقط المعلم الإنجليزي " عقال " أخيه (أبي نتفان) الريفي الرافض لاتصال الرجال الأجانب بالنساء على أي نحو من الأنحاء في التعليم أو التفصيل أو التوصيل بالسيارة . واستخدام الإنجليزي لعقال أبي نتفان في ضرب أبي نتفان نفسه - الريفي السعودي - حتى يطرده من منزل أخيه - قصره العصري فيه مغزى عميق إذ أن الحال من وجهة نظر الإخراج يكمن في نزع ما عقله الرجل البدوي من تقاليد وما ربطه في عقله من تقاليد وقيم عربية قديمة . ولو كانت المسألة مجرد رد المدرس الإنجليزي على ضرب أبي نتفان له لاستخدم العصا نفسها التي كان أبو نتفان قد ضربه بها ولكن تمكن الإنجليزي من نزع عقال سعودي البدوي وضربه به وطرده يعني أن الحل يكمن في إسقاط جملة ما عقله العربي البدوي المستمسك بتقاليده القديمة وطرده ، مع الاختلاط بين الجنسين . حتى وإن تمثل عن كفاءات كوميدية حقاً بتطويع الأداء ليعبر كل مؤد عن الشخصية بجدارة . وبذلك نتخلص من الفوضى في مستويات اللغة فيها لولا أن المسرحية كوميديا والتعبير عن الفكرة وعن فوضى استخدام الأجانب والفوضى التي

يحدثونها في البلاد . ربما - في عرف المؤلف - يصور من خلال فوضى لغة الحوار وهذا توجه طبيعي - يتبع المذهب الطبيعي في الفن [1] - وذلك يذكرني بمحاولة المخرج الروسي الشهير (ستانسلافسكي) الذي جمع كل شحاذي موسكو القيصرية من شوارعها ووضعهم على خشبة المسرح في تكوينات ليقوموا بنفس أدوارهم في الحياة حيث كان يقوم بإخراج عرض مسرحي ينهض الشحاذون فيه بدور كبير اعتقاداً منه أن الطبيعة كلها ستتجسد بهؤلاء الشحاذين الحقيقيين على خشبة المسرح وكانت المفاجأة الكبرى حين لم يقو شحاذ منهم على تصوير الفعل الذي كان يفعله لآلاف المرات في الطرق العامة . وفشلت المسرحية . فالطبيعية أو التزامها . يناسب المجتمع الذي لا يرى ما يفعل لعدم وجود وقت لديه ليرى نفسه على الطبيعة . فيذهب إلى المسرح الذي يصور له نفسه تصويراً طبيعياً - أو يحاول ذلك مثلما يحدث في أكثر مسارح أمريكا ، نظراً لعدم فراغ الأمريكي ليرى نفسه ويتأمل حاله - ولكننا في العالم العربي ربما لا نرى سوى أنفسنا - كل على انفراد وطوال الوقت - لذلك فالتصوير الطبيعي عن طريق الفن لا يناسبنا ، نحن نحتاج إلى الرومنسية - ربما - أكثر من غيرها. ولكن للإنتاج الخاص ظروفه بالطبع . كما أن للكوميديا تجاوزاتها ومبالغاتها المقبولة التي لا تصح إلاّ بها .

مغزى النص ومغزى العرض :

يتبين لي من العرض السابق لأبعاد النص وعناصره الفكرية والقيمية والبنائية - الدرامية - أن المؤلف مع فكرة الإحلال التدريجي للوطنيين في كل تخصص حيث التمسك بالاستعانة بالخبرات الأجنبية في كل تخصص مع قليل من الاستعانة بذوي الخبرة من السعوديين الذين يفرضون أنفسهم عن ثقة في قدراتهم مع المزاوجة بين القيم عن طريق (الإسقاط النفسي) الذي وقع من (الرأسمالي أبي حسين) حيث أجلس الدمية إلى جواره ، إيحاء بحل تلك الإشكالية بين الرغبة في

---

[1] لمزيد من الإيضاح . راجع ، د . شفيق مجلي " الحوار في المسرح الطبيعي " (مجلة المسرح) العدد ٥٨ - السنة الأولى - أغسطس ١٩٦٤ ص ٢٨

السعودة ، التخلي عن الأجانب مع تحقيق تقدم علمي ورخاء اقتصادي وإنتاج أكبر وأفضل وربحية أوسع فكان العرض المسرحي مع طرد ممثل القيم القديمة المعوقة للتطور الاقتصادي والاجتماعي والثقافي (الحضاري) .

والرأي عندي أن المؤلف ينتصر لفكرة الإبقاء على الخبرات الأجنبية وإحلال القيم العصرية محل القيم غير العصرية على الرغم من كل مضاعفاتها .

ولا يتبقى غير الإشادة بالممثلين (بكر الشدي) و (السدحان) الأب وممثل الشخصيات الأجنبية (سوداني - فلبيني - باكستاني - هندي) فقد تنقل بيسر عبر المشاعر ، هؤلاء ممثلون حقيقيون لهم حضور كوميدي ومقدرة على نقل المشاعر وتصوير النوازع .[١]

---

[١] نشرت هذه الدراسة النقدية بجريدة الرياض ، السعودية ، الثلاثاء ٢٦ / ١٢ / ١٩٩١م . ص ٢١

الخلاصـــة :

ونخلص مما تقدم إلى أن مسرحية (للسعوديين فقط) وأوبريت (سوق قبة رشيد) يتعرضان وفق خصوصية التناول عند كل عمل إبداعي منهما إلى صراع التقاليد والموروثات مع التحديث في المملكة ولكن كلا النصين يصل إلى أن التحديث هو الذي ينتصر على التقاليد والموروثات سواء أكانت في الآثار والرموز المكانية والزمانية كما في (سوق قبة رشيد) أم كانت في العادات والسلوكيات كما في (للسعوديين فقط) ذلك أن التغيير سنة الحياة والتغيير فيه تجديد واستمرار . فيه هدم يسبق البناء . فيه عناصر معاصرة وحداثية تزاحم العناصر التراثية وقد تنفيها إلى العدم وقد تجلي بعضها وتؤكد حتمية استمراره غير أنها مسبوقة بالتحديث دائماً .

الإخرج خارج إطار المسرح

عودة حمود بطريق السينمسرح [1] :

ليس كل عود حميدا !!

عاد حمود إلى الرياض مرة ثانية وكان قد زارها من قبل . وهو ، عود ليس حميداً ليس لأنه يكشف لنا طبيعة إنسان التخوم من ريف وبدو في مواجهته لمظاهر الحضارة التي تبدت في مدينة كبيرة كالرياض ، ولكن بسبب الطريق الذي سلكه الكاتب - صاحب النص - فلقد سلك طريقاً غير معبد بعد ، وجعل شخصيته المسرحية تضع أحد قدميها على نهر الطريق بينما تضع الأخرى على نهر طريق ثان بدا للكاتب أنه متواز مع الطريق الأول ، والحق أنه طريق وهمي - على الأقل هنا في المملكة - وأقصد به فن السينما - فالسينما فن غير موجود في المملكة . حتى وإن كان من مهام الفنان والأديب هو محاولة الإيحاء بوجود جديد أو متجدد للأشياء إثراء للحياة وتعميقاً لدور الأشياء والوسائل الجديدة في خدمة الإنسان ثقافة وفكراً واجتماعاً واقتصاداً ، فإن توهم كاتب المسرحية - تلك - بوجود طريق ثان لتصوير (عودة حمود ومحيميد) كان مجرد توهم . ذلك لأن أسلوب المسرح مغاير لأسلوب السينما .

---

[1] نقد كتبه أبو الحسن سلام للعرض المسرحي " عودة حمود ومحيميد " - من تأليف راشد الشمراني . قدمته فرقة تجارية خاصة في صالة ملعب نادي الشباب الرياضي بالرياض . ولقد نشرته جريدة البلاد السعودية

* المسرح والمدخلات السينمائية :

ولئن استعان مخرج مسرحي بالسينما في إخراجه لمسرحية يخرجها فإن استعانته لا تحل نفسها محل الأصل . والأصل في فن المسرح هو سيادة عناصر المسرح على كل ما عداها من عناصر مساعدة فلقد استعان المسرح الملحمي متمثلاً في " بيسكاتور " وبريشت بشرائح سينمائية. فها هو " بريشت " في اخراجه لمسرحية (في انتظار جودو) وهي من قمم الاتجاه العبثي - الذي يعاديه بريشت يصور الأحداث المسرحية بتجسيد الممثلين للشخصيات ، ولكنه يضع رؤياه النقدية بوسيط آخر سينمائي حيث يعرض شرائح فيلمية في الخلفية تصور العالم كله يبني ويعمر ويصنع ويفلح الأرض ويعمل [1] - وذلك ليعمق غرابة المتفرج واندهاشه لهاتين الشخصيتين بطلي المسرحية اللذين جلسا واكتفيا بالجلوس في (انتظار جودو) الذي قد يكون الأمل أو الموت ليدلل كاتبها على عبثية انتظارنا في الحياة وعبثية وجودنا وسلوكنا ونمط فكرنا البشري وهكذا عزل بريشت الشخصيتين .

* الزائدة الدودية السينمائية :

ولكن بريشت بهذه المدخلات السينمائية أراد أن يفرق بين الفكر العبثي والفكر الإنساني الخلاق فترك مهمة تصوير الفكر العبثي للمسرح وفق نص المؤلف العبثي (صمويل بيكيت) وأوكل لفن السينما مهمة تصوير وجهة نظره النقدية في موضوع المسرحية وموقف بطليها الرافضين لشكل الوجود ومع أن المسرح الملحمي يرفض شكل الوجود اليائس والمتردي للإنسان إلاّ أنه لا يقف سلبياً ، أي لا يرفض من أجل الرفض ، ولكن الرفض بداية للتغيير ودعوة إليه فاستخدام السينما إذا لم يكن واجهة أو زائدة فنية أو دودية يجوز التخلص منها حيث استخدمها " بريشت " ولكنها هنا في (عودة حمود ومحيمد) زائدة "سينمسرحية دودية " والدليل أن المخرج لو حذف كل المدخلات السينمائية في العرض لما تأثر العرض بالسلب

---

[1] راجع : د. أبو الحسن سلاّم ، الأسس النظرية لإخراج " رسالة الغفران " على خشبة المسرح ، مجلة كلية الآداب بالاسكندرية ١٩٧٨م .

ولكن وجودها في ذلك العرض هو الذي يؤثر على العرض بالسلب الدرامي ، حتى في اتجاهه الملحمي .

والعرض عود غير حميد للفنان الممثل " السدحان " إذ يمكنه مشاهدة نفسه في شريط عرضه السابق (للسعوديين فقط) ليتأكد من صدقي معه فللفنان رصيده الفني إذا حرص على ذلك . ولا أظن أنه قد حرص على ذلك في هذه العودة .

*** في الرد على صاحب الدعوة إلى فن "السينمسرح ":**

أما الناقد الذي زعم أن (عودة حمود ومحيمد) اتجاه جديد في فن المسرح تطوع أن يمن عليه باسم منحوت هو فن (السينمسرح) [1] فأقول له على عادة المصريين : " قديمة .. إلعب غيرها " فلقد لعب مثلها توفيق الحكيم في الستينيات في مصر حيث كتب مسرحية (بنك القلق) [2] وجعل جزءاً منها سردياً روائياً وجزءاً آخر حدثاً مسرحياً يستند إلى الحوار ،ولقد أطلق على تجربته (المسرواية) ولم تكن تجربته والحق أقول " مس " ولم تكن (رواية) بل هي (جنس ثالث) - غير (الجنس الثالث) عند يوسف إدريس .

أما أن تصل المجاملة (لعودة حمود ومحيميد) إلى حد وصف التدخل السينمائي غير المدروس وغير المطلوب بأنه ضمن إطار المسرح الملحمي فهو دليل على الاستهانة بعقول المثقفين السعوديين ممن يقرأون المسرح وخاصة طلاب شعبة المسرح بقسم الإعلام بجامعة الملك سعود -

بين التدخل والمداخلة :

توظيف عنصر فني للتغريب أو لخلق مسافة تبعيدية بين الممثل والدور الذي يؤديه ومن ثمّ بين الممثل في الدور الذي يعيد تصويره أو يحاول ذلك وبين الجمهور ، حتى يتمكن كل من الممثل والجمهور من الوقوف وقفة حيادية مع

---

[1] د. نذير العظمة ، في نقده لعرض حمود ومحيميد ، بجريدة الرياض

[2] توفيق الحكيم ، بنك القلق ، (القاهرة ، مكتبة الآداب بدرب الجماميز)

الشخصية المسرحية للحكم على سلوكها وفكرها وقيمتها ومن ثم يغيرونها كل فيما بينه وبين نفسه .

وإذا كان هناك فارق بين التدخل : الذي يعني الدخول الإجباري أو غير المطلوب بين أطراف الصراع - في مجريات الحدث أو الصراع - وبين المداخلة : التي هي نوع من المشاركة الفكرية لفكر متباين مع فكر آخر رئيسي في موضوع المداخلة نفسها وفق اتفاق بين صاحب الموضوع والمتداخل معه . وهما غير التداخل الذي قد يكون عفواً وعلى غير ترتيب مسبق . فإن دخول عناصر سينمائية في فن المسرح في عرض ملحمي لنص ملحمي في الأساس يكون مداخلة ولا يكون تدخلاً لأنه ليس إقحاماً أو اقتحاماً ولكنه ترتيب قصد به تعميق الحكم على الموضوع وتقويمه تقويماً جديداً محايدا والسينما في عرض (حمود ومحيميد) تدخّل غير جميل وغير مبرر تبريراً درامياً في المسرح تدخّل إجباري .

نقل أسلوب العروض التجارية المصرية :

وفي إطار رد زعم الناقد الأكاديمي الزميل فإن الأرجح أن يكون التدخل السينمائي في (عودة حمود ومحيمد) نوعاً من النقل ولا أقول التأثر ، لأن التأثر يأتي عن إعجاب الناقل بالمنقول ومناسبة المنقول للمستقبل له بعد ملاءمته للوسيط الأسلوبي أو الفني الذي نقل من خلاله .

أما عن مناسبة المنقول للمستقبل فهذا ما يجيب عنه جمهور صالة ملعب السلة في (نادي الشباب بالرياض) إذ أعرض عن عرض المسرحية بعد مرور عشرين دقيقة على بداية العرض وتسرب كما يتسرب الماء .

وأما عن الوسيط الفني ومدى ملاءمة المنقول لذلك الوسيط فإن ذلك لم يحدث لأن الشرائح السينمائية كانت (تترا) لصور الممثلين وأسماءهم والإعلانات عن شركات السدحان وغيرها - بالنهج التليفزيوني في مصر وفي السعودية وربما في بلاد أخرى كثيرة - وهذا خارج عن إطار العرض المسرحي وخارج عن إطار (نظرية التغريب) التي يعلق عليها (الناقد الأكاديمي السينمسرحي) التدخل

السينمائي - " من الباب للطاق " كما يقول المثل المصري الشعبي " - هو نقل رديء لتجربة المخرج المصري حسين كمال في تتر مسرحية (علشان خاطر عيونك). فإذا ما تبقى في إطار الدراما تصوير جزء من طريق (عودة حمود ومحيميد) ووسيلة عودتهما وهي السيارة فإنه قد كان يكفي للغاية أن يسقط المخرج شريحة (سلايدز) سينمائية واحدة ولا يضيع الوقت الطويل في عرض فيلمي من داخل سيارة نقل يقودها شخص لا ندري إن كان هو (حمود) أو غيره وضربه بلا مبرر (لمحيميد) وهو يقود السيارة

وهكـذا تسقط النظرية السينمسرحية للناقد السينمسرحي إنقاذاً للسينوجرافيا!.

في إضاءة الرؤية التشكيلية لعودة حمود :

ليست هناك إضاءة وإنما هي إنارة ، لأن الإضاءة الدرامية جزء من الفعل المسرحي تؤثر فيه مثل الموسيقى ، التنكر والملابس والملحقات والديكور . كلها تعمق عنصر إيهام المتلقي ليصدق أن ما يتلقاه جزء من الحدث المسرحي . ولما كانت المناظر ليست مناظر بل مجرد لوحات منفصلة دون ذوق فني ولا أقول فن بحيث أن كل لوحة قائمة بذاتها ولا علاقة لها ببقية اللوحات فإن الديكور لم يكن موجوداً وليست هناك سوى بعض مستويات في أحدها غرفة مكتب لشركة بيع مقاولات (الدش التليفزيوني) وفي مستوى آخر غرفة معيشة في بيت حمود في بلدته قبل سفره و (شاسيه) لمنظر باب منزل في الجهة المقابلة في - مكان العرض المسرحي في صالة الألعاب الشبابية للسلة - ولوحتان ضخمتان رسمتا هكذا دون أن يكون هناك ما يربط بينهما مادياً أو إيحائياً من أعلى مما يجعلها مجرد لوحتين منفصلتين. والمنظر المسرحي هو المنظور أي المنظر مجسماً كما لو كنا في غرفة جلوس (مضْيفة) أو في فرح أو في مأتم - ربما -

ولأن الإضاءة إنارة لذا فَقَدَ المنظر المسرحي خصوصيته حيث الواجب أن تلغى التركيزات الضوئية . المنظر غير الماثل في العرض عند تمثيل مشهد ما محدد .

إما أن تكون كل الديكورات مضاءة - إضاءة بانورامية - فإن هذا لا يعد تداخلاً قصد به المخرج شيئاً محدداً ولكنه تدخل عنصر في شؤون عنصر آخر وهذا ليس من الفن بل هو من " الفهلوة " في عصر يتراجع فيه الفن في بلاد له فيها جذور ثابتة فما بالك والمسرح في المملكة وليد ورياح رفضه قوية قوة التقاليد والتيارات الدينية المتشددة.

ثبت بالمصادر والمراجع

أولاً : المصادر :

١ أحمد أبو خليل القباني ،اختيار محمد يوسف نجم وتقديمه ، بيروت ، دار الثقافة .

٢ آرثر ميللر ،وفاة بائع متجول ،ت: كامل عطا ، القاهرة ، الأنجلو المصرية د/ت .

٣ أرسطو ،فن الشعر . ترجمة د. إبراهيم حماده،القاهرة ، الأنجلو المصرية ١٩٨٧ .

٤ أرسطوفانيس ،برلمان النساء ،ترجمة على نور ،مجلة المسرح المصرية ،١٩٦٥م.

٥ البيان الأول للسيريالية ،بيانات السيريالية ت:صلاح برمدا منشورات وزارة الثقافة السورية ١٩٧٨.

٦ البيان التأسيسي لجماعة مسرح الفوانيس ، الأردن ، عمان .

٧ ألفريد فرج أوتار على ألحان عربية ، القاهرة ، دار الهلال ، أكتوبر ١٩٨٨م .

٨ المسعودى ،مروج الذهب ،سلسلة كتاب التحرير ، القاهرة، ط. مؤسسة دار التحرير .

٩ أنطوان تشيخوف ، بستان الكرز ، سلسلة مسرحيات عالمية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للترجمة والتأليف والنشر .

١٠ برتولد بريشت "المسرح للمتعة أم للدراسة " (الرؤيا الإبداعية) سلسلة الألف كتاب (٨٥٥) مقالات جمعها هاسكل وسالنجر ت.أسعد حليم ، القاهرة دار نهضة مصر ،١٩٦٦.

١١	برتولـــــد بريشـــــت	،دار الطباشير القوقازية ،ت.د.عبد الرحمن بدوى . روائع المسرح العالمي (٣٠) القاهرة المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .
١٢	————————	نظرية المسرح الملحمى .ت د. جميل نصيف ، منشورات وزارة الإعلام العراقية ١٩٧٣م .
١٣	توفيـــق الحكيـــم	بنك القلق ، القاهرة ،مكتب درب الجماميز.
١٤	————————	قالبنـا المســرحى ، القــاهرة ،مكتبـة الجماميز١٩٦٧م .
١٥	جـــان جـــيرودو	"القانون الخالد للمؤلف المسرحى" (الرؤيا الإبداعية) مقالات جمعها هاسكل ، وآخـر ، سلسلة الألف كتاب ، القاهرة ، مكتبة نهضة مصر ١٩٦٦م.
١٦	جـــيروم لورانـــس وروبـــــرت لى	، ميراث الريح ، سلسلة مكتبة الفنون الدارمية القاهرة ، مكتبة مصر د/ت .
١٧	درويتـــــــون	،المسرح المصرى القديم ت.د. ثروت عكاشة ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ١٩٦٧م .
١٨	ســـدنى كنجـــزلى	ظلام فى الظهيرة ، القاهرة ،مكتبة مصر د/ت.
١٩	ســـعد الله ونـــوس	،بيانات لمسرح عربى جديد ، بيروت ، دار الفكر الجديد ١٩٨٨م .
٢٠	————————	،مغامرة رأس المملوك جابر ط٢ . بيروت ، دار الآداب .
٢١	د.ســـليم حســـن	،الأدب المصرى القديم جـ٢ ، القاهرة ، لجنة

التأليف والترجمة والنشر ١٩٤٥م .
٢٢ ســـــــــوفوكليس ،أنتيجونا. أجاكس.فيلوكتيت،ت. وتقديـم د. على حافظ ، سلسلة من المسرح العالمى ٣/٤٥ أول يونيو ١٩٧٣ وزارة الإعلام الكويتية .
٢٣ ـــــــــــــــ ،أوديـب،ترجمـة د. علـى حـافظ ، القـاهرة ، سلسـلة مسـرحيات عالميـة ع ٥٢ دار الكتـاب العربى للطباعة والنشر ١٩٦٧م .
٢٤ شكســــــــبير ويوليـــــوس قيصـــر ،من المسرح العـالمى ع٨٨الكويـت ،المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب .
٢٥ شكســــــــبير ،تاجر البندقيـة ، ت.وتقديم د. محمـد عنانى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٨م.
٢٦ ـــــــــــــــ ،الملك لـير ،ت. جبرا إبراهيم جبرا ، روايـات الهـلال ،ع٣٦٥ ينـاير ١٩٧١م الـدار القوميـة للطباعة والنشر .
٢٧ صـــــالح موســـــى ،ضعنا بالطوشة - مخطـوط مسـرحية أخرجـها عبد الأمير مطر ، المسرح الشعبى الكويتـى فى ١٩٧٣/٣/٢م دمشق ،يوليو / تموز ١٩٧٦م .
٢٨ صمويــــل بيكيـــت ،فـى انتظـار ، ت.د. فـايز اسـكندر ، مجلـة المسرح المصرية ع الأول ١٩٦٤م.
٢٩ عبـد الرحمــن الشـاعر ،آخـر المشـوار ، الريـاض ن الجمعيـة العربيـة السعودية للثقافة والفنون ١٤٠٣هـ ، ١٩٨٣م .
٣٠ مــــــــارلو ،يـهودى مالطـة ، سلسـلة مسـرحيات عالميـة ، القاهرة ، المؤسسة المصريـة للترجمـة والتأليف والنشر .
٣١ محمـــــد العثيـــم مسرحية البطيخ الأزرق - مخطوط - ١٤٠٩هـ .

٣٢ محمد العثيم مسرحية تراجيع - مخطوط - ١٩٩١م .
٣٣ ———— مسرحية الحرب السفلى - مخطوط - ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م .
٣٤ ———— مسرحية حلم الهمداني - مخطوط - ١٤١٥هـ - ١٩٩٤م .
٣٥ ———— مسرحية السنين العجاف - مخطوط -١٩٩١م.
٣٦ ———— مسرحية قبة رشيد - مخطوط - ١٣٩٥هـ - ١٩٨٩م .
٣٧ ———— مسرحية المطاريش - مخطوط -١٩٨٨م .
٣٨ ———— مسرحية الهيار - مخطوط - ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م .
٣٩ ———— مسرحية ديّان عفراء - مخطوط -١٩٩٤م .
٤٠ ———— "المسرح يعاني من تعسر الولادة" مشروع في رسالة ، جريدة الرياض ع ٧٢٤٥ في رمضان ١٤٠٨هـ .
٤١ مصطفى محمود ،الإسكندر الأكبر ، القاهرة ، دار المعارف بمصر ١٩٨٣م .
٤٢ ———— ،غوما ،طرابلس ،دار الفكر د/ت .
٤٣ ميخائيل نعيمة ،الآباء والبنون ، تمثيلية في أربعة فصول ط٩ بيروت ، لبنان ، مؤسسة نوفل ش.م.م ١٩٨٩م .
٤٤ نعمان عاشور ،عيلة الدوغري ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .
٤٥ هوميروس ،الإلياذة ،ت.د. سليمان البستاني ، القاهرة ، دار الكتب ،١٩٠٤م .
٤٦ يوسف إدريس ،الفرافير ، القاهرة ، مكتبة مصر ، دار مصر للطباعة .
٤٧ ———— ،المخططين ،القاهرة ، مكتبة مصر ١٩٨٤م .

ثانياً : المراجع :

١ د.إبراهيم سكر ،الدراما الرومانية ، المكتبة الثقافية ، القاهرة ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر .

٢ إبراهيم عبد الله غلوم ،المسرح والتغير الاجتماعي في الخليج العربي سلسلة عالم المعرفة الكويتية ع١٠٥- ذو الحجة ١٤٠٦هـ - سبتمبر أيلول ١٩٨٦م .

٣ د.أبو الحسن سلام ،الأسس النظرية لإخراج رسالة الغفران على خشبة المسرح ، مجلة كلية الآداب بالإسكندرية ع ١٩٧٨.

٤ ———— ، الإيقاع في المسرح المصرى ، جدة ، مكتبة الفردوس ١٩٩٤م.

٥ ———— الظاهرة الدرامية والملحمية في رسالة الغفران ، الرياض ط.دار المعارف السعودية ١٤١٥هـ- ١٩٤٤م .

٦ ———— ،المسرح المدرسي السعودى ومشكلة النص . بحث ألقي ضمن فعاليات مهرجان الثقافة والتراث (الجنادرية) الثامن ١٤١١هـ- ١٩٩٣م .

٧ ———— ،حيرة الباحث المسرحي بين الثابت والمتغير ، بحث غير من منشور ألقي في الاحتفال باليوم العالمي للمسرح ، القاهرة ، المركز المصرى للمسرح العالمي ١٩٩٠م .

٨ ———— حيرة النص المسرحي بين الترجمة والاقتباس

والإعداد والتأليف ط٢ الرياض ط. النرجس ١٩٩٣م .
٩ ـــــــــــــ ،مصادر الثقافة المسرحية جـ١. ط١ الرياض. النرجس التجارية ١٩٩٣- ١٤١٤هـ .
١٠ ـــــــــــــ ،معمار النص ومعمار العرض المسرحى ، الإسكندرية دار المطبوعات الجديدة ١٩٩١.
١١ ـــــــــــــ "مسرح نجيب سرور بين المقدمة الطللية والتقديمة الدرامية" كتاب (المسرح والتراث العربى) الإسكندرية . جامعة الإسكندرية ١٩٨٩م .
١٢ ـــــــــــــ "المسرح بين الفاعل التاريخى والفاعل الاجتماعى" (مجلة القاهرة) ع١١٤ الهيئة المصرية العامة للكتاب مارس ١٩٩٠م .
١٣ د.أحمد العشرى ،الضحك .. وكوميديا النقد الاجتماعى فى مسرح محمد الرشود – الكويت ، شركة الخليج البدائية لتوزيع الصحف ١٩٩٤ .
١٤ اشلى مونتاغيو ،البدائية – سلسلة عالم المعرفة ع٣٥ الكويت – رجب ، شعبان ١٤٠٢ مايو / آيار ١٩٨٢م .
١٥ إليا حاوى ،اسخيلوس والتراجيديا الإغريقية ط١.بيروت ،دار الكتاب اللبنانى ١٩٨٠ .
١٦ إليا حاوى ،سوفوكليس والتراجيديا الإغريقية ط١.بيروت ،دار الكتاب اللبنانى ١٩٨٠ .
١٧ بيتر سليد ،دراما الطفل ، ت: كمال زاخر ، الإسكندرية ، منشأة المعارف .
١٨ جيل كيبان ،ديان ديشار ، المثقف المناضل فى الإسلام

المعاصرت: بسام حجار، جدة ، دار الساقي ١٤١٥هـ ١٩٩٤م.

١٩ حسن محمود ، مقدمة ترجمته لمسرحية بيرانديللو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) سلسلة روائع المسرح العالمي (١٤) القاهرة مكتبة الخانجي د/ت.

٢٠ دليل المهرجان المسرحي ،قسم المسرح ، إدارة الشؤون الثقافية ، الرئاسة العامة لرعاية الشباب ، الرياض ١٤٠٤هـ .

٢١ سمير غريب السيريالية في مصر ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٨٦م.

٢٢ د.سيد دسوقي حسن د. محمود محمد مسفر ، ثغرة في الطريق المسدود ، القاهرة ، دار آفاق الغد ١٩٨١م .

٢٣ سيرولا ،الفن التكعيبي ،لبنان ، بيروت ، منشورات عويدات ١٩٨٣م .

٢٤ صفوت كمال ،الفن الشعبي الكويتي ، وزارة الإعلام الكويتية.

٢٥ عبد الحميد غنيم ،يعقوب صنوع ، القاهرة ، الدار القومية للتأليف والترجمة والنشر .

٢٦ د.عبد الحميد يونس ،خيال الظل ، القاهرة ، الدار المصرية للتأليف والنشر ١٩٦٥م .

٢٧ عبد الرحمن عبد الله المقرن ،بدايات المسرح السعودي ، دراسة غير منشورة الرياض ١٩٧٨.

٢٨ عبد الرحمن فهد الخريجي ،نشأة المسرح السعودي - من المسرح السعودي - ٢ - عن الجمعية السعودية للثقافة والفنون ، الرياض ط. الفرزدق التجارية ١٤٠٧

- ١٩٨٦م .
٢٩ لاجــــوس آجـــــري ،فــن كتابــة المســرحية ،ت:دريـنــى خشـبة ، القاهرة ،دار النهضة العربية د/ت .
٣٠ مــــالك بـــــن نـــبي ،شـروط النهضـة ط٣ ، القـاهرة ، دار الفكـر ١٩٦٩م .
٣١ د. محمـــود بســـيوني ،الفن الحديث ط٢، القـاهرة ، دار المعـارف بمصر ١٩٦٥م .
٣٢ محمود محمد مسفر وآخر ،ثقب فــي جـدار التخلـف ، الريـاض ، دار الصافي للثقافة والنشر ١٤١٠هـ .
٣٣ محمــــد صبيحـــــى ،تليفزيون المملكـة العربيـة السعودية ، الرياض ١٤٠٧هـ - ١٩٨٧م .
٣٤ د. محمـد يوسـف نجـم المسرحية في الأدب العربي الحديث ١٨٤٧ - ١٩١٤ . ط٢ ، بيروت دار الثقافة ١٩٦٧م .
٣٥ ميوريـــل برادبـــروك إبسـن الـنرويجى ، سلسـلة مكتبـة الفنــون الدرامية (٢٢)القاهرة ، مكتبة مصر .
٣٦ نـــاصر الخطيـــب ،مدخـل إلى المسـرح فـى المملكـة العربيـة السـعودية ، دراسـة غـير منشـورة ، الريـاض ١٤٠٤هـ - ١٩٨٤م .
٣٧ نذيــــر العظمــــة المسرح السعودي - دراسة نقدية ، الرياض - النادي الأدبي ١٤١٣هـ - ١٩٩٢م .
٣٨ د. نعيمـــة عطيـــة ،مسرح العبـث ، مفهومـه ، جـذوره ، إعلامـه ، سلسـلة مسـرحيات عالميـة ، القـاهرة ، الهيئـة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٧٠م .
٣٩ هــادى نعمــان الهيــتي ،أدب الطفـل (فلسـفته - فنونـه - وسـائطه) الألـف كتــاب الثـانى (٣٠)القـاهرة ، الهيئـة

المصرية العامة للكتاب بالاشتراك مع الشؤون العامة بغداد .

٤٠ د. يسـري خميـس مقدمة ترجمته لمسرحية بيتر فايس ، غول لويزنتيانا ، سلسلة من المسرح العالمي الكويتية ع١٤٤ .

٤١ د. يوسف محمد قاسم ،ضوابط الإعلام فى الشريعة الإسلامية وأنظمة المملكة العربية السعودية ، الرياض ، جامعة الرياض عمادة شؤون المكتبات ١٣٩٩هـ .

ثالثاً : الدوريات :

١ د. أبـو الحسـن سـلام "أشكال الفرجة الشعبية وعناصره" (المسرح) مجلة المسرح ع مايو/ يونيو ١٩٩١ القاهرة - الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٢ ———— ،للسعوديين فقط - دراسة نقدية - جريدة الرياض - الثلاثاء ١٩٩١/١٢/٢٦م .

٣ ———— "عودة حمود ومحيميد "نقد عرض كمسرحي - جريدة البلاد السعودية .

٤ د. أحمـد زكـى "التفسير الأسطورى للشعر الحديث" (فصول) مـج١ ع ٤ ، القاهرة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب .

٥ د. أنـور عشـقى ،الأدب العربى سيدخل القرن ال٢١. ملحق الأربعاء عن جريدة المدينة المنورة ع٢٤ - ربيع الأول ١٤١٥هـ - أغسطس ١٩٩٤م .

٦ ألفريـد فـرج "عالم المسرح" (مجلة الكويت) ع٣ - نوفمبر

١٩٨٧م .

٧ ثواب العتيبي "المطاريش ترنيمة من سيمفونية الإنسان الصاخبة" جريدة الرياض ع٧٦١٣ في ٢١ رمضان ١٤٠٩هـ .

٨ رمسيس يونان "الأدب والمجتمع" القاهرة ، (المجلة الجديدة)ع ٣٩٤.

٩ د. شفيق مجلي "الحوار في المسرح الطبيعي" (المسرح)ع٥٨ السنة الأولى أغسطس ١٩٦٤م.

١٠ صالح سعد ،جماعة السرادق (المسرح) في إصدارها الثالث .

١١ د. عبد المعطي شعراوي "التأثير الدرامي للجوقة" (فنون) القاهرة ، اتحاد النقابات الفنية بمصر .

١٢ د. عبد العزيز حموده "الحداثة .. والمسرح العربي" (عالم الفكر الكويتية) مج الحادي والعشرون العدد الثاني .أكتوبر /نوفمبر/ديسمبر ١٩٩١م .

١٣ عيسى فتوح "مستقبل الكتاب في عصر التلفاز" (مجلة الفيصل) ع١٩٨ الرياض ،دار الفيصل الثقافية ذي الحجة ١٤١٣هـ يونيو ١٩٩٣م .

١٤ فهد الراشد "حوار فهد الراشد" الرياض ع٧٥٠٤ في جمادى الأولى ١٤٠٩هـ .

١٥ فاضل ثامر "مسرحية البطيخ تطرح بعداً رمزياً" (الرياض) ع٧٩١٩ في ٢ شعبان ١٤١٠هـ .

١٦ ———— "البطيخ الأزرق تجربة جزئية ومثيرة في مسار المسرح السعودي" (الرياض) ع٧٩٢٠ في ٤رجب ١٤١٠هـ .

١٧ فــــؤاد كــــامل ،مدخـل إلى فلسـفة الديـن (المجلـة) ع٨٦ القـاهرة ، المؤسسـة المصريـة العامـة للتـأليف والنشر ١٩٧٦م .

١٨ نــــاصر الحزيمـــــى "الزرقة لـون المـوت (الريـاض)ع٧٨٥٦ فـى ٢٨ جمادى الأولى ١٤١٠هـ .

١٩ نيقــــولا حــــداد ،فـرح أنطـون - حياتـه وتأبينـه ومختاراتـه - ملحـق بالسـنة الرابعـة مـن مجلـة السـيدات والرجـال سـبتمبر ١٩٢٣م ، القــاهرة ، ط. يوسف كوى

٢٠ د. نذيــــر العظمــــة "فلسـفة مسـرحية البطيـخ الأزرق" (الريـاض) ع٧٩٣٨ فى ٢١شعبان ١٤١٠هـ .

٢١ ———————— نقد عرض حمـود ومحيمـد بجريـدة الريـاض ١٩٩٤م.

٢٢ د. هيـام أبـــو الحســين ،المسرح المصرىالقديم ، (فصول) مـج الثانى .ع الثالث أبريل . مايو . يونيو ١٩٨٢م .

٢٣ ياســــين النصــــير نقـد لمسـرحية البطيـخ الأزرق - فاعليـات مهرجان بغداد الثانى (ثقافـة اليـوم) ع٧٩١٩ فى ٢شعبان ١٤١٠هـ .

٢٤ جريـــــدة الحيــــاة ،أبو ظبى فى ٨أبريل ١٩٩٣ .

٢٥ جريـــــدة الريــــاض "التجريـب فـى المسـرح . السـنين العجـاف" ع٨٤٣١ فى ١٤محرم ١٤١٢هـ .

٢٦ جريـــــدة الريــــاض ع٧٥٨٥ فـى ٢٣شـعبان ١٤٠٩هـ . المملكـة العربية السعودية .

٢٧ جريـــــدة الريــــاض ،ع ٧١١١ فى ٢١رمضان ١٤٠٩هـ .

٢٨ احتفالاً بالذكرى المئوية لرحيل علي مبارك ١٨٢٣-١٨٩٢. ،مجلة أدب ونقد ع ١٠١ - يناير ١٩٩٤م - القاهرة - حزب التجمع التقدمي الوحدوي.

الفهـرس

تم بحمد الله

مع تحيات
دار الوفاء لدنيا الطباعة والنشر
تليفاكس: ٥٢٧٤٤٣٨ - الإسكندرية